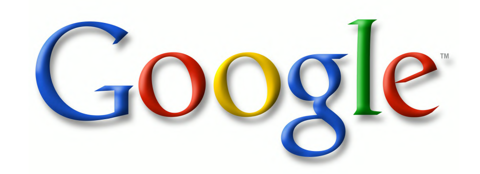
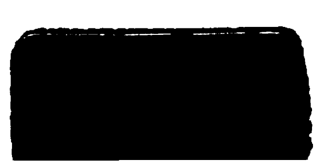
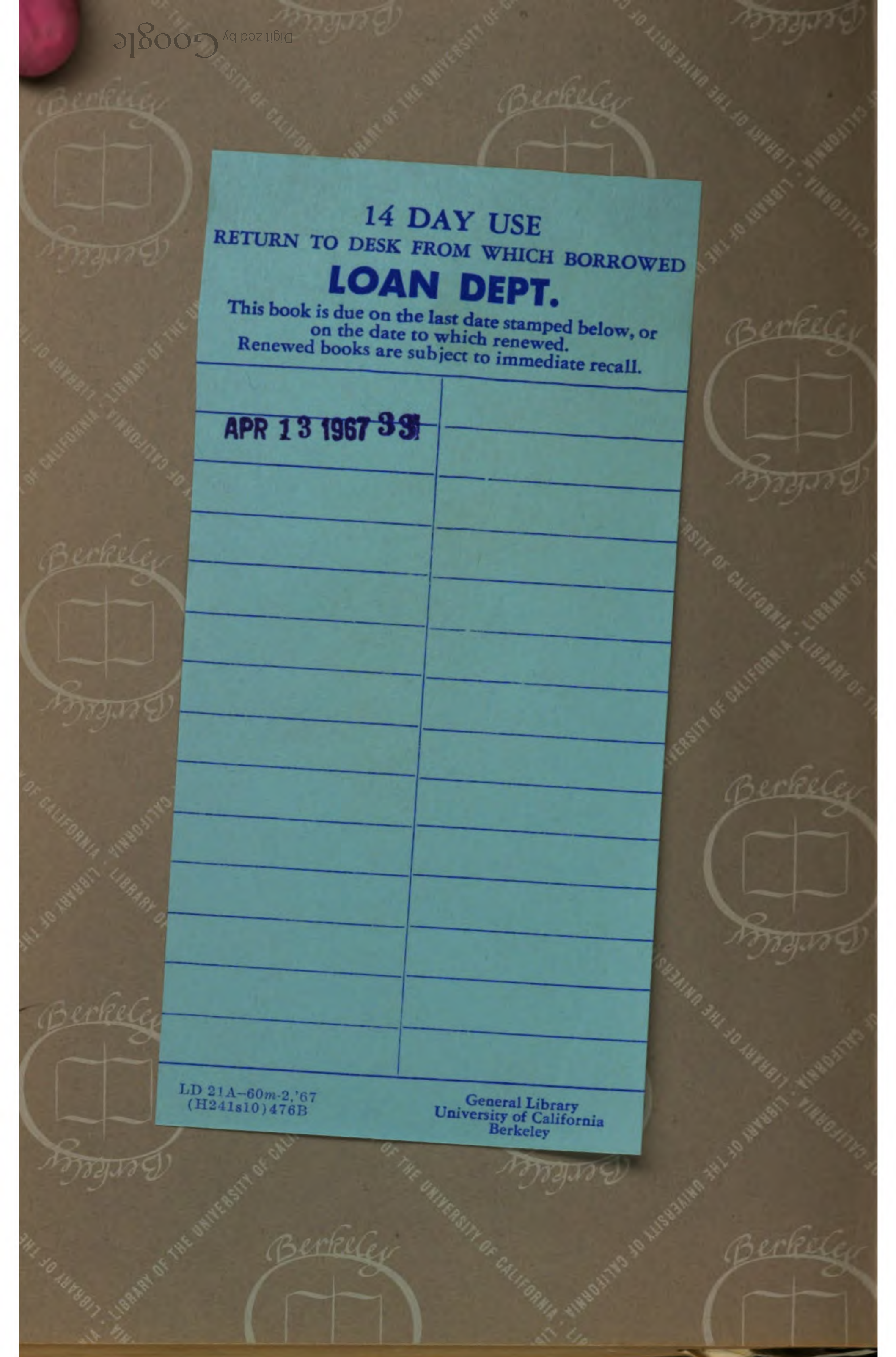







14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.
APR 13 1967 33
LD 21A-60m-2,'67 (H241s10)476B
General Library University of California Berkeley
Digitized by Google

ANGLIA.

ZEITSCHRIFT

FÜR

ENGLISCHE PHILOLOGIE.

UNTER MITWIRKUNG VON EWALD FLÜGEL

HERAUSGEGEBEN

VON

EUGEN EINENKEL.

NEBST EINEM BEIBLATT HERAUSGEGEBEN VON MAX FR. MANN.

BAND XXII. NEUE FOLGE BAND X.

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER.
1899.

VERZEICHNIS DER MITARBEITER.

Um das nächste verzeichnis so genau als möglich zu machen, bitten wir um freundliche unterstützung der fachgenossen, und gelegentliche einsendung von adressveränderungen.

Dr. August Andrae in Weener (Weser).
Dr. Philipp Aronstein in Berlin, Alvenslebenstrasse.
Dr. B. Assmann, Oberlehrer in Dresden.
Dr. G. Baist, Univ.-Prof. in Erlangen.
Dr. W. M. Baskervill, Prof. in Nashville, Tenn. U. S. A.
M. Bech, Oberlehrer in Metz.
Dr. Gustav Binz, Privatdozent an der Universität Basel, 8 Leonhardsgraben.
W. Bernhardt in Bonn.
Dr. F. A. Blackburn, Univers.-Prof. in Chicago, Ill.
Dr. K. Borchard in Halle a. S.
Dr. Karl Borinski, Privatdozent, München, Kaulbachstr. 58.
Dr. Th. Borkowski in Berlin, Gross-Görschenstrasse 17.
Dr. Edwin W. Bowen, Prof. in Randolph Macon College, Virginia.
R. Boyle in St. Petersburg, Deutsche Hauptschule zu St. Petri, Grosse Stallhofstrasse, St. Petersburg.
Edgar Elliott Bramlette in Austin, Texas, U. S. A.
H. Brandes in Berl. W., Frobenstr. 27.
Dr. E. Brugger in Berlingen, Canton Thurgau, Schweiz.
Dr. A. Brandl, Univers.-Prof. in Berlin.
Dr. P. Branscheid in Barge i. Schles.
Dr. H. Breymann, Univers.-Prof. in München.
Dr. Rudolf Brotanek, Beamter der k. k. Hofbibliothek, Wien I, Josefsstrasse 1.
Dr. B. ten Brink, Univers.-Prof. in Strassburg i. E. †
Dr. K. D. Bülbring, Univers.-Prof. in Groningen.
Dr. Otto Bundt, Leipzig, Sternwartenstrasse 45.
Dr. R. Buss in Leipzig.
Dr. R. Carl in Dresden.
Dr. George Caro, Heidelberg, Kaiserstrasse 9.
Dr. F. Charitius in Jena.
Dr. J. L. Cheney in Chicago, Ill., U. S. A.
O. Collmann, Oberlehrer in Posen.
Dr. Alb. S. Cook, Prof. in Yale University, New Haven, Connecticut.
W. A. Craigie, M. A., Danemead, 226 Iffley Rd., Oxford.
Dr. J. H. Cramer, Düsseldorf, Grafenbergerstrasse 30.
Dr. W. Creizenach, Univers.-Prof. in Krakau.
Dr. Francis J. Curtis, 34 Queen's Terrace, Ayr, Scotland.
Dr. H. v. Dadelsen in Gebweiler.
Dr. N. Delius, Univ.-Prof. in Bonn. †
Dr. C. Deutschbein, Prof. in Zwickau.
Dr. A. Diebler, Oberlehrer in Chemnitz.
Dr. F. Dieter in Berlin, Greifswalderstrasse 1.
R. E. Neil Dodge, 78 E, 55 St., New York City.
Dr. E. Döhler in Dessau.

F. Dönne in Frankfurt a. M.
Allison Drake, Columbia College, Neu York City.
Dr. H. Düntzer, Prof., Bibliothekar in Köln.
Dr. A. Ebert, Univers.-Prof. in Leipzig. †
Dr. H. Effer in Aachen.
Dr. E. Einenkel, Univers.-Prof. in Münster i. W., Hermannstr. 32.
Dr. W. Ellmer in Weimar.
Dr. K. Elze, Univ.-Prof. in Halle a. S. †
Oliver Farrar Emerson, Prof. in Western Reserve University, U. S. A.
Dr. Wilh. Ewig, Kiel, Muhliusstr. 17.
Dr. H. Fernow in Hamburg.
Georg Fiedler, Prof. in Birmingham.
H. Fischer in Konstantinopel (Deutsche Schule.)
Dr. R. Fischer, Univers.-Prof. in Innsbruck.
F. G. Fleay in London.
Dr. E. Flügel, Professor an der Leland Stanford University, Palo Alto, California (erhält alle zusendungen nach 1. Juli 1892 entweder direct per post, oder durch Herrn Max Niemeyer, Verlagsbuchhändler, Halle a/S., oder durch Herrn Dr. Felix Flügel, Leipzig, Robert Schumannstr. 1).
Dr. E. Förster z. z. in Berlin.
Dr. Max Foerster, Univ.-Prof. in Würzburg.
Dr. A. Fritzsche, Prof. und Rektor in Borna.
Dr. J. Fred. Furnivall, 3 St. George's Square, Primrose Hill, London NW.
Dr. H. Gäbler in Chemnitz.
Dr. Paul Geissler, Oberlehrer in Pirna, Nicolaipark.
Dr. Eduard Gerber, Mühlheim a/Rh., Frankfurterstrasse 38.
Dr. H. Gering, Univ.-Prof. in Kiel.
Dr. O. Glöde in Dobberan.
Dr. Julius Göbel, Prof. in Leland Stanford Jr. University, Palo Alto, Cal., U. S. A.
Dr. O. Goldberg in Crimmitschau.
Dr. H. Goldhan, Realschuloberlehrer in Grossenhain.
Frau Prof. Marie Gothein in Bonn a/R., Göthestrasse 5.
Dr. A. Gräf in Flensburg.
Dr. Chr. Grein, Prof., Archivar in Hannover. †
Dr. F. Groschopp in Markneukirchen im Voigtl.
Dr. Gruber, Gymnas.-Lehrer in Berlin N., Prenzlauer Allee 229.
Dr. F. K. Haase, Oberl. in Dresden.
Eleanor P. Hammond, University of Chicago, Ills., U. S. A.
Dr. J. A. Harrison, Prof. in Lexington, Va., U. S. A.
Dr. M. Hartmann, Prof. in Leipzig.
Dr. E. Hauffe in Greifswald.
Dr. E. Hausknecht, Prof., Director der 2. städtischen Realschule in Berlin.
Dr. K. Helm, Heidelberg.
H. R. Helwich in Oberdöbling bei Wien.
Dr. J. Hein in Berlin, Liebenwalderstrasse 32.
Geo. Hempl, Univers.-Prof. in Ann Arbor, Mich., U. S. A.
Dr. P. Hennig in Dresden.
Dr. E. Henrici, Aguas Zarcas de Costa Rica.
Dr. W. Hertzberg, Prof., Director in Bremen. †
Dr. W. Heuser in Oeynhausen, Herforterstrasse 28
Dr. F. Hicketier in Berlin.
Dr. E. Hönncher, Oberl. am Real-Gymnas. zu Zittau.
Dr. O. Hofer in Leipzig.
Dr. F. Holtbuer in Leipzig.
Dr. A. Holder, Prof., Oberbibliothekar in Karlsruhe.
Dr. A. Hohlfeld in Heidelberg.
Dr. E. Holthaus in Köln.
Dr. F. Holthausen, Univers.-Prof. in Göteburg in Schweden.
Dr. K. Horstmann, Prof., d. z. London,

Dr. H. Hupe, Oberlehrer in Lübeck.
H. Jellinghaus, Realschuldirektor in Segeberg (Holstein).
Dr. J. Kail in Wien.
Wilh. Kalbfleisch, Lehramtsaccessist in Giessen, Ludwigstr. 57.
Dr. P. Kamann in Leipzig.
Dr. Karl Kiesow in Hamburg.
Dr. F. Kluge, Univers.-Prof. in Freiburg i. Br.
Dr. J. Koch in Berlin.
Dr. R. Köhler, Oberbibliothekar in Weimar. †
Dr. E. Koeppel, Univers.-Prof. in Strassburg.
Dr. Otto Kötz, Leipzig, Humboldtstrasse 22.
Dr. Max Kolkwitz, Charlottenburg, Schillerstrasse 75.
Dr. Wilh. Kollmann, Leipzig, Brüderstrasse 31.
Dr. H. Kräger, Privatdozent an der Universität Zürich.
Dr. Emil Krausser in Mannheim, U 6. 2.
Dr. H. Krebs, Taylorian Institution in Oxford.
Dr. P. Lange, Oberl. in Wurzen i/S.
J. Lawrence in Ilkley near Leeds.
Dr. Elizabeth Mary Lea, Tedstone, Delamere Rectory, Whitbourne, Worcestershire.
Dr. P. Lefèvre in Halberstadt.
Dr. A. Leicht in Meissen.
Dr. K. Lentzner, Oxford.
Dr. F. A. Leo, Prof. in Berlin.
Dr. B. Leonhardt, Oberlehrer in Annaberg.
Alex. von Wolffersdorff-Leslie, Lincoln University, Lincoln, Ill., U. S. A.
Dr. S. Levy, Univers.-Prof. in Strassburg.
Dr. F. Liebermann in Berlin, Bendlerstrasse.
Dr. H. Logeman, Univers.-Prof. in Ghent, 153 Bagattenstraat.
W. S. Logeman in Rock Ferry bei Liverpool.
Dr. O. Lohmann in Lüneburg.
Dr. H. Löschhorn in Berlin W., Gentinerstrasse 41.
Dr. F. Ludorff in Bonn.
Dr. G. Lüdtke in Berlin.
F. Lüns, Cand. in Wesel.
Dr. K. Luick, Univers.-Prof. in Graz, Wartingergasse 3.
Dr. G. E. MacLean, Chancellor of the University of Nebraska, Lincoln, Neb., U. S. A.
Dr. M. Mann in Leipzig, Leibnizstrasse 18.
Alfred v. Maunz, Oberstlieuten. a. D., Berlin W., Kleiststrasse 34, III.
Dr. E. Menthel in Elberfeld.
W. Merkes in Bonn.
Dr. Th. Miller, Lektor an der Universität Strassburg.
Dr. L. Morsbach, Univers.-Prof. in Göttingen.
Dr. W. Mushacke in Bonn.
Dr. W. Nader in Wien.
Dr. A. Napier, Univers.-Prof. in Oxford (Merton College).
Dr. R. Nuck, Oberl. in Berlin N., Prenzlauer Allee 3.
Dr. E. Peters, Oberl. in Berlin NW., Klopstockstr. 23.
Dr. Petri, Glauchau, Wettinerstr. 11.
Dr. J. Phelan in Louisville, Ky., U. S. A.
J. Platt in London.
Mrs. Const. M. Pott in London.
Dr. L. Proescholdt, Direktor in Friedrichsdorf im Taunus.
Dr. K. Regel, Prof. in Gotha.
Josef Reinius, Fil. Kand., Stockholm Luntmakaregatar 5.
Dr. O. Reissert in Hannover.
Dr. A. Reum, Oberlehrer in Dresden.
Dr. D. Rohde, Oberlehr. in Hamburg.
Dr. F. Rosenthal, Direktor in Hannover.
Dr. Chas. Hunter Ross, Alabama Polytechnic Institute, A. & M. College, Auburn, Alabama, U. S. A.
Dr. R. Rössger in Bernburg.
Dr. K. Sachs, Prof. in Brandenburg a. H.

P. Sahlender, Oberlehrer in Bautzen.
Dr. J. Sahr, Oberlehrer in Dresden N., Förstereistrasse 2.
Dr. Gr. Sarrazin, Univers.-Prof. in Kiel, Holtenauerstrasse 57.
Dr. W. Sattler, Oberlehrer in Bremen.
Dr. P. Sauerstein, Reichenbach i. V.
Dr. J. Schipper, Univ.-Prof. in Wien (Währing, Döblinger Str. 34).
Dr. G. Schirmer in Zürich, Glärnischstrasse 22.
Dr. G. Schleich in Berlin SO., Adalbertstrasse 24.
Dr. Otto B. Schlutter, Hartford Public High School, Hartford Ct., U. S. A.
Dr. Alexander Schmidt, Director in Königsberg. †
Dr. O. Schöpke in Dresden.
Dr. A. Schröer, Univers.-Prof. in Freiburg im Breisgau.
Dr. K. J. Schröer, Univ.-Prof. in Wien.
Dr. W. Schumann in Elberfeld.
Dr. E. Sievers, Univers.-Prof. in Leipzig, Gohlis, Turnerstr. 26.
Dr. W. W. Skeat, Univers.-Prof. in Cambridge.
Miss L. Toulmin Smith, Librarian of Manchester College, 1 Park Terrace, Oxford.
Dr. W. Sopp in Marburg.
E. Stichler in Döbeln.
F. H. Stoddard in Berkeley, California.
Dr. F. H. Stratmann in Köln. †
Dr. A. Sturmfels in Giessen.
Dr. H. Suchier, Univers.-Prof. in Halle a. S.
Dr. A. E. H. Swaen in Almelo (Holland), Wierdensche Straat.
Dr. H. Sweet in London.
Dr. George Tamson, Göttingen.
Dr. G. Tanger in Berlin.
Dr. E. Teichmann, Oberl. in Aachen, Karlsgraben 50.
H. Thurein, Prof., Oberl. in Berlin N., Chausseestr. 40.
A. Todt, Reallehrer in Butzbach (bei Giessen, (Wetzlarstrasse 134.
Dr. M. Trautmann, Univers.-Prof. in Bonn, Lönigstrasse.
Dr. E. Uhlemann in Osnabrück.
Dr. H. Varnhagen, Univers.-Prof. in Erlangen.
F. Voges, Cand. in Göttingen. †
Dr. Erich Vollmer, Berlin SW., Marheineckeplatz 8.
Dr. G. Wack, Ordentl. Lehrer am Kgl. Dom- und Real-Gymnasium in Kolberg.
Dr. Albrecht Wagner, Univers.-Prof. in Halle a. S., Heinrichstr. 9.
Dr. W. Wagner, Prof. in Hamburg. †
Arnold Wall, M. A., 45 Panton St., Cambridge, England.
Dr. K. Weiser in Czernowitz.
B. W. Wells, Professor in Sevanee, Tennessee, U. S. A.
Dr. J. Wichmann in Leipzig.
Dr. W. Wilke in Halle a. S.
Dr. H. Willert in Berlin NO., Kaiserstrasse 44/45.
Dr. B. Winter, Leipzig, Hauptmannstrasse 7.
Dr. Th. Wissmann in Wiesbaden. †
Dr. H. Wood, Univers.-Prof. in Baltimore, Md. U. S. A.
Dr. J. Ernst Wülfing in Bonn a/Rh.
Dr. R. P. Wülker, Univers.-Prof. in Leipzig-Gohlis, Bismarckstr. 5.
Dr. Al. Würzner, Prof. in Wien.
Dr. F. Zarncke, Univers.-Prof. in Leipzig. †
Dr. W. Zeitlin in Gomel in Russland.
Dr. U. Zernial, Oberl. in Berlin N., Gartenstrasse 29.
Dr. A. Zetzsche in Altenburg.
Dr. J. Zupitza, Univers.-Prof. in Berlin. †

BAND-INHALT.

---

[1]) Hierzu bitten wir zu berichtigen die druckfehler: v. 90 *Ty,* lies *To*; v. 167 *In part,* lies *Jupart.* Die Red.

SHAKESPEARE'S „LUCRECE".

Eine litterarhistorische Untersuchung.

Einleitung.

„Lucrece",[1]) die zweite und umfangreichere der beiden grossen epischen dichtungen Shakespeare's, erschien im jahre 1594. Ungefähr 11 monate vorher war der grosse dramatiker mit der drucklegung von „Venus and Adonis" als wirklicher „poet" an die öffentlichkeit getreten. Beide werke gehören so eng zusammen, dass es nicht möglich ist, über eines von ihnen zu schreiben, ohne das andere zu erwähnen. In vielen schilderungen und vergleichen klingen sie aneinander an, stehen überhaupt stilistisch fast auf derselben stufe. Aber abgesehen hiervon ist auch der ganze charakter der dichtungen so verwandt und dabei ein so eigenartiger, dass er ihnen einen besonderen platz in der englischen litteratur anweist. — Wenige jahre vorher (1589) war Spenser mit den ersten gesängen seiner Faerie Queen hervorgetreten und hatte mit diesem allegorischen epos, das im gewande der alten ritterlichen dichtung moralisierende, ethische Tendenzen verfolgte, ungeheuren beifall bei seinen landsleuten gefunden. Als nun in dem jungen aufstrebenden „playwright", dem es in kurzer zeit gelungen war, durch seine dramen mit den akademischen dichtern in erfolgreichen wettbewerb zu treten, sich der natürliche wunsch regte, auch als „poet" im englischen sinne sich einen namen zu machen, da wies ihn jener litterarische erfolg mit notwendigkeit auf das gebiet der erzählenden dichtung hin. Und andererseits trieb ihn sein ehrgeiz, seinen gegnern gerade auf dem felde der antikisierenden poesie den handschuh hinzuwerfen. Er wählte den mythus von Venus und Adonis zum gegenstand

[1]) So lautet einfach der titel der ersten drucke.

seines ersten versuches; vielleicht unter dem banne bildlicher darstellungen, die seine phantasie erregt hatten. Das kunstwerk, das unter seinen händen entstand, zeigt deutlich das bestreben, den mustern höfischer dichtung nachzueifern und sich ihre vorzüge anzueignen. Von Spenser übernahm er wenig; vielleicht nur den kunstgriff, den leser sogleich mitten in die situation hinein zu versetzen. Von Sidney, dessen „Arcadia“ 1591 erschienen war, hat er die antithesenreiche, schon bis zur überfeinerung verzierte sprache gelernt. Dagegen bewahrte ihn sein dramatisches empfinden vor der verirrung ins gebiet der allegorie. In kühn hingeworfenen einzelbildern entfaltet er eine pracht der schilderung, die an die renaissancegemälde der Italiener erinnert. Zugleich offenbart sich der dramatiker in den bis ins feinste detail kunstvoll ausgeführten reden der Venus. In dem bestreben, dem wesen seiner liebesgöttin gerecht zu werden, scheut sich der dichter nicht, die lockungen glühender sinnlichkeit bis zur lüsternheit auszumalen. Und daneben wirkt die fülle der stimmungsvollen naturschilderungen und der reichtum der bilder eine so ursprüngliche frische, wie sie auch nicht einer zeitgenössischen dichtung eigen ist.

Das war „the first heir of my invention“, der erste sprössling von Shakespeare's „dichterischer phantasie“. Er ist mit einer höchst unterthänigen widmung dem 19-jährigen „right honourable Henry Wriothesley, earl of Southampton“ zugeeignet. Zugleich kündigt der verfasser an, dass er bald eine bedeutendere und zugleich ernstere („graver“) arbeit folgen lassen werde. Dem entsprechend finden wir am 9. mai 1594 die zweite dichtung „Lucrece“, in die buchhändler-register eingetragen. Wiederum ist eine widmung an Southampton vorausgeschickt. Aber ihr ton ist, wenn sie auch noch immer von den üblichen ergebenheitsfloskeln begleitet ist, ein freierer, man kann sagen vertraulicher geworden. Die hoffnungen, die der junge Shakespeare an die veröffentlichung des ersten werkes geknüpft hatte, sind in erfüllung gegangen. Seine stellung als anerkannter dichter ist gesichert. Und mehr! Er, der als homo novus in den kreis jener litteraten eingetreten war, die dem ungebundenen leben der jungen edelleute am hofe der Elisabeth gewissermassen eine geistige würze gaben, ist der freund eines der begabtesten und edelsten

mitglieder jenes kreises geworden. Und dies zweite kind seiner epischen muse trug sicherlich dazu bei, seinen ruhm noch zu befestigen. Der erfolg war nicht auf den kreis dieser aristokratischen hofgesellschaft beschränkt. Ueberall wurden die beiden gedichte mit entzücken begrüsst, und bald nach ihrem erscheinen schon finden wir in zeitgenössischen anspielungen hinweise auf ihre beliebtheit. Sie sind es, die neben den sonetten Shakespeare den beinamen des „honigzüngigen“ sängers verschaffen, die ihm in den augen eines kritikers wie Francis Meres anrecht auf einen platz neben Ovid geben.

Dem werte, den die epen für unsern dichter hatten, entspricht die sorgfalt mit der sie dieser behandelte: sie sind die einzigen seiner werke, die er selbst herausgegeben und zum druck vorbereitet hat. Der wechsel der zeit aber hat es gefügt, dass gerade sie, die Shakespeare's ruhm für seine zeit begründet haben, nun neben den dramen fast vergessen sind und nur selten gelesen werden. Hat auch vielleicht die eigentümliche form dies in etwas mitverschuldet: unzweifelhaft hat doch vor allem die gewaltige grösse der bühnenwerke ihren ruhm nicht in verdientem masse aufkommen lassen. Ihr ästhetischer wert ist im verhältnis zu ähnlichen dichtungen der zeit sowohl, wie ganz für sich betrachtet, durchaus nicht gering anzuschlagen. Sie sind unschätzbar als ein zeugnis für die vielseitige begabung Shakespeare's: wäre auch keine weitere spur seines schaffens erhalten, so würden diese beiden werke genügen, ihn in die erste reihe der englischen epiker, neben Chaucer und Keats zu rücken.

Für den Shakespeare-forscher aber sind „Venus und Adonis“ und „Lucrece“ von ganz unvergleichlichem werte, der eben besonders darauf beruht, dass der dichter selbst ihre herausgabe besorgte. Abgesehen davon, dass wir hier sicher sind, die dichtungen in der form vor uns zu haben, wie sie Shakespeare der öffentlichkeit übergab, bieten die widmungen, die denselben vorausgehen, einige bei dem mangel an biographischem material äusserst dankenswerte fingerzeige für die äussere stellung des jungen dramatikers. Ausserdem aber geben sie den angelpunkt für die gesamte chronologie der jugenddramen. Allerdings ist bei der benutzung der durch die drucklegung gegebenen daten mit vorsicht zu verfahren. Es ist nicht von vornherein sicher, ob der ver-

öffentlichung die abfassung unmittelbar vorausging. Dies hat denn auch zur folge gehabt, dass manche forscher, ihren sonstigen theorien folgend, die entstehung der dichtungen viel früher, noch in die 80er jahre versetzen, ja sogar „Venus" noch in die Stratforder jugendperiode verlegen. Dem aber muss man entgegenhalten, dass die enge verwandtschaft beider gedichte nach stil, gedanken und allgemeinem inhalt die annahme eines grossen zeitlichen abstandes ihrer entstehung nicht zulässt. Weiter aber muss betont werden, dass bereits „Venus" eine derartige beherrschung des verses sowie der dichterischen sprache zeigt, dass wir dies epos nicht für das werk eines anfängers halten, ja, es nicht einmal in zeitliche parallele mit seinen ersten dramatischen versuchen (Titus Andronicus, Henry VI.) setzen können.

Wenden wir uns nun insbesondere zur chronologie von „Lucrece". Für dies gedicht ergiebt sich mit ziemlicher sicherheit, dass das seiner veröffentlichung vorhergehende jahr 1593 und die ersten monate des jahres 1594 als zeit seiner entstehung zu betrachten sind. Einerseits sagt nämlich die widmung von „Venus", die doch ohne zweifel bei der herausgabe hinzugefügt ist, also frühjahr 1593, mit unzweideutigen worten, dass Shakespeare das „graver labour" noch verfassen will. („I ... vow to take adventage of all idle hours, till I have honoured you with some graver labour".) Andererseits zeigt eben die bezeichnung „graver labour", ein in ernsterer, würdigerer weise zu behandelnder vorwurf, dass ein tragischer gegenstand dem dichter vorschwebte, als er diese zeilen schrieb; wir können also wohl annehmen, dass die Lucretia-sage ihn bereits beschäftigte.

Mit diesem äusseren anhaltspunkte stimmen innere kriterien überein, die sich aus dem verhältnis von „Lucrece" zu dichtungen von Sidney, Daniel, Marlowe ergeben.

Für die relative chronologie d. h. die stellung, welche die beiden epischen dichtungen unter den dramen einnehmen, verweise ich auf die untersuchungen von Sarrazin.[1]) Danach gehören die dramen Richard III., Verlorene Liebesmüh, Romeo

[1]) Vgl. besonders „Zur Chronologie von Shakespeare's Dichtungen". Shakespeare-Jahrbuch, bd. 32, und „Zur Chronologie von Shakespeare's Jugenddramen", Sh.-Jhrb.bd. 29.

und Julia, die beiden Veroneser mit „Venus“ und „Lucrece“ in dieselbe periode. Und zwar nimmt S. an, dass „Lucrece“ nach Richard III. anzufügen sei; daran würde sich dann „Romeo and Juliet“ anschliessen. — S. stützt sich auf wortstatistische und metrische und stilistische kriterien, in verbindung mit gedankenparallelen und wörtlichen anklängen, welche die einzelnen werke mit einander verknüpfen.

Die litteratur über die epischen dichtungen ist bisher durchaus lückenhaft.[1]) Natürlich hat kein Shakespeareforscher es ganz umgehen können, sich mit ihnen zu beschäftigen. Aber zumeist sind sie doch mehr von ästhetischen als von philologischen gesichtspunkten aus betrachtet. In dieser richtung bewegt sich der aufsatz von Tschischwitz „Ueber die Stellung der epischen Dichtungen Shakespeare's in der englischen Litteratur“[2]) und ebenso auch die betreffenden abschnitte der verschiedenen Shakespeare-biographieen, litteraturgeschichten etc. Natürlich ist auch über metrum, stil und charakter bereits manches richtige gesagt worden; aber bei dem mangel an einzeluntersuchungen sind oft auch falsche urteile gefällt. — Für „Venus“ ist wenigstens die quellenfrage behandelt.[3]) Für Lucretia fehlen eingehendere untersuchungen jeglicher art ganz. Eine kritische besprechung dieser letzteren dichtung nach quellen, komposition, darstellungsweise, charakterzeichnung, metrum und stil will die vorliegende studie bieten.[4])

---

[1]) Ueber die orthographie vgl. Würzner: Die Orthographie der ersten Quarto-Ausgaben von Shakespeare's „Venus and Adonis“ und „Lucrece“. Wien, Jahresbericht der k. k. Staatsrealschule von Schottenfelde, 1886/87. — W. stellt fest, dass die orthographie der ersten quartos nicht wesentlich von der der ersten folio-ausgabe der dramen abweicht.

[2]) Shakespeare-Jahrbuch, bd. 8.

[3]) Vgl. Dürnhofer: „Sh.'s Venus and Adonis im Verhältnis zu Ovid's Metamorphosen und Constables' Schäfergesang“. Halle 1890. Diss.

[4]) Für eine nähere auskunft über die ersten ausgaben des gedichtes etc. verweise ich auf die (nach fertigstellung dieser arbeit erschienene) ausgabe der gedichte Sh.'s von George Wyndham, London 1898. Dieselbe ist von einer geistreichen einleitung und vortrefflichen anmerkungen begleitet. Unter den übersetzungen ist die von Mauntz (Berlin 1897) die neueste; sie ist ebenfalls mit schätzenswerten anmerkungen versehen.

1. kapitel.

Das metrum.

Das versmass unseres gedichtes ist die „Rhyme-Royal“-strophe, d. i. die 7-zeilige strophe aus 5-taktigen versen mit der reimstellung *ababbcc*. Woher Shakespeare gerade dies metrum entlehnte (er verwendet es ausser in Lucretia noch in der kleineren dichtung „The lover's complaint“), lässt sich aus der beschaffenheit der strophe selbst nicht erkennen. Das „Rhyme Royal“ finden wir bereits bei Chaucer mehrfach, so in Troilus and Criseyde und mehreren der Canterbury Tales. Seitdem aber war diese strophenform in der englischen poesie sehr beliebt, besonders bei den dichtern des 16. jahrhunderts.[1] Gascoigne nannte sie in seiner poetik (1575) ausdrücklich das „rhytm royal“ und empfahl sie für die behandlung heroischer gegenstände. Von den dichtern, deren werke Shakespeare zweifellos bekannt waren, haben sie Sidney in der „Arcadia“; Spenser in den „Ruines of Time“ und zuletzt Daniel in seinem epischen gedichte „Complaint of Rosamond“ angewandt. Da Daniel Shakespeare's muster für die sonett-dichtung war, die erwähnte dichtung aber in engem zusammenhange mit den Delia-sonetten jenes dichters steht und auch mit ihnen zugleich veröffentlicht wurde, so liegt der schluss nahe, dass auch für die verwendung des rhyme royal D.'s beispiel die unmittelbare anregung gab. Diese annahme wird gestützt durch eine anzahl anderer vergleichspunkte, die, wie in einem späteren kapitel auszuführen ist, auf eine genaue bekanntschaft Shakespeare's mit „Complaint of Rosamond“ schliessen lassen.

Aus der natur der strophe selbst lässt sich, wie bemerkt, ein beweis für jene vermutung nicht gewinnen, denn die Daniel's unterscheidet sich nicht wesentlich von der Spenser's etc. Dagegen muss allerdings betont werden, dass unser dichter sein vermutliches vorbild entschieden übertrifft, und zwar durch die kunstvolle ausbildung des abgesanges. Eine genaue zahlenmässige feststellung dieser thatsache ist zwar nicht möglich, da einerseits neben den fällen, in denen die schlussverse eine deutlich abgetrennte einheit darstellen, auch solche nicht selten

[1]) Schipper, Englische Metrik II, 2, s. 621.

sind, in denen die abtrennung durch den sinn weniger augenfällig ist. Andererseits liegt es in der natur dieser strophe, dass der 5. vers eine art bindeglied zwischen den versen 1—4 und 6—7 darstellt und sich daher auch mit den beiden letzten versen leicht zu einer einheit dem sinne nach verbindet. In solchem falle kann man natürlich nicht eigentlich von „schlusscouplet" reden. (Die nichtbeachtung dieser thatsache hat dazu geführt, dass manche ausgaben im druck eine deutliche abtrennung der beiden schlussverse durchgeführt haben. Die von Wagner und Proescholdt sucht die scheidung sogar, wo irgend möglich, auch durch die interpunktion [:] zu verdeutlichen, und zerreisst auf diese weise sehr oft den sinngemässen zusammenhang.) Immerhin ist ein weiterer fortschritt in der durchführung des schlusscouplets unverkennbar.[1])

Hier ist auch der ort, um den bau der einzelnen perioden bezw. strophen kurz zu besprechen. Die frage steht im engsten zusammenhange mit der metrik, insofern als eine strophe auch gewöhnlich ein bis zu gewissem grade abgeschlossenes satzgefüge darstellt, innerhalb dessen die anordnung der verse durch den reim, wie bemerkt, auch einen bestimmenden einfluss auf das verhältnis der einzelnen glieder haben muss. Um so bewunderungswürdiger ist die bunte mannigfaltigkeit, trotz der beschränkung durch die strophenform. Man kann nicht eigentlich sagen, dass Shakespeare eine besondere art der periode bevorzuge. Gewinnt man trotzdem den eindruck, als kehre ein gewisses schema häufiger wieder, so liegt das besonders an dem bereits hervorgehobenen hervortreten des schlusscouplets: zuweilen drückt es die wirkung oder das ergebnis des in den ersten versen erzählten aus (z. b. v. 106 ff.). Oder die letzten zeilen enthalten eine schlussfolgerung aus dem vorhergehenden, wie v. 232 ff., 1163 ff., 1170 ff. Andere strophen schliessen mit einer zusammenfassenden betrachtung, die als emphatischer ausruf, oder als antithese oder als sentenz erscheint (so v. 239 ff., 687 ff., 827 ff., 858 ff., 897 ff., 904 ff., 1058 ff. etc.).

Die vorliebe für rhetorische satzformen erleichtert den

---

[1]) Es sei darauf hingewiesen, dass Puttenham in „The Arte of English Poesie" (1589), s. 225, die anwendung eines wirksamen schlusscouplets besonders für epigrammatische dichtung sehr empfiehlt.

wirkungsvollen aufbau der strophen ungemein. Sehr gern lässt Sh. exklamationen einander in steter verstärkung folgen, bis eine sentenz oder ein letzter ausruf den bau krönt (so v. 197 ff., 225 ff., 276 ff., 582 ff., 624 ff. etc.). Umgekehrt sind auch strophen mit absteigender intensität nicht selten. Auch hier herrscht solche freiheit, dass eine einheit im wechsel nicht festzustellen ist. Doch ist es unzweifelhaft diese verbindung von rhetorischer satzform und dem rhyme royal, die allerdings dem bau der perioden sein ganz besonderes gepräge giebt. Zweifellos sind die epen auch in diesem punkte eine vorschule für den dramatiker gewesen.[1])

Der bau der einzelnen verse zeichnet sich durch korrektheit aus, wie dies auch bei Sh.'s zeitgenossen Sidney, Spenser, Daniel und Drayton der fall ist.[2]) Zu dem, was oben über Sh.'s verhältnis zu Daniel gesagt wurde, stimmt die thatsache, „dass auch der vers seiner strophischen dichtungen dem versrhythmus der allerdings später entstandenen[3]) strophischen dichtungen Daniels verwandt ist".[4]) Wie die bekannte ähnlichkeit der gereimten fünftakter in den sonetten beider dichter zweifellos darauf zurückzuführen ist, dass Sh. der schüler Daniels war, so lässt sich auch diese verwandtschaft des heroischen verses der strophischen dichtungen aus demselben grunde erklären.

Die „metrical tests" lassen sich auf die epischen und lyrischen dichtungen Sh.'s nur in sehr geringem masse anwenden. Aus diesem grunde hat sich König auch wohl auf die behandlung der dramen beschränkt.[5]) Das kriterium des (männlichen und weiblichen) versausgangs kann infolge des verschiedenen reimschemas für die bestimmung des zeitlichen verhältnisses von Lucretia zu Venus und Adonis nicht in betracht kommen. (Es ergaben sich für „Venus" 15 % für „Lucrece" dagegen nur 10,35 % klingende versausgänge.) —

---

[1]) Für den periodenbau in den dramen einer nur wenig späteren zeit vgl. Sarrazin, Sh.-Jahrb., bd. XXXII a. a. o.

[2]) s. Schipper, Englische Metrik II, 1 s. 202—203.

[3]) Dass „Lucrece" doch später anzusetzen ist als Complaint of Rosamond, wird später dargelegt werden.

[4]) Schipper II, 1, 203.

[5]) König, Der Vers in Shaksperes Dramen, Strassburg 1888.

Die zahl der unstopt lines giebt Furnivall[1]) für Lucretia auf 1 in 10,81; für Venus auf 1 : 24,40 an. Es wäre verkehrt, aus der grossen differenz dieser zahlen auf einen grossen abstand der abfassungszeit beider epen zu schliessen. Die erwähnten zahlen beweisen eben nur die unzuverlässigkeit metrischer kriterien für unsere gedichte. Ausserdem können die „tests" nie für sich allein bestimmend sein, sondern nur im verein mit andern gründen für die chronologie in betracht kommen.

2. kapitel.
Die quellenfrage.

Ueber die eigentliche grundlage des stoffes kann kein zweifel bestehen. Es ist die wohlbekannte römische sage von der schändung der Lucretia, der gemahlin des Collatinus, durch den sohn des letzten Römerkönigs Tarquinius Superbus; von ihrem freiwilligen tode und der sühnung des verbrechens durch die vertreibung des königs und seines geschlechts. Aber über diese einfachsten thatsachen hinaus ist bisher eine unangefochtene übereinstimmung der Shakespeare'schen erzählung weder mit den antiken noch mit den mittelalterlichen bearbeitungen der sage festgestellt. So behauptet z. b. Tschischwitz,[2]) dass „ausser dem incest, dem freiwilligen tode der Lucretia und den personen des Brutus und Collatinus fast nichts in dem gedichte vorkommt, was an die antike überlieferung erinnert, auch hier sind nur die namen antik". T. hält die gesamte übrige handlung des Shakespeare'schen epos für ein erzeugnis seiner dichterischen phantasie. Darin geht er sicherlich zu weit. Wir werden allerdings nicht erwarten dürfen, eine vorlage desselben inhalts und derselben form zu finden, der sich Shakespeare angeschlossen haben sollte. Dazu ist seine dichtung zu eigenartig. Aber andererseits ist nicht anzunehmen, dass der jugendliche dichter, der in den dramen dieser periode seine vorlagen in ausgiebigster weise benutzte und verarbeitete, gerade in seinen epischen dichtungen, und besonders in der „Lucrece", durchaus selbständig zu werke gegangen sei. Andere erwägungen kommen hinzu. Livius,

---

[1]) Preface to the Sh.-Commentaries by Gervinus, 1874.

[2]) Shakespeare-Jahrbuch VIII, s. 42—43.

Ovid und Chaucer hatten die sage von der schändung der keuschen Lucretia behandelt. Gerade von diesen schriftstellern können wir ziemlich sicher feststellen, dass Shakespeare sie gekannt hat. Das erste buch des Livius in dessen 57. und 58. kapitel der stoff behandelt wird, hat der dichter der „Lucrece“ sicher gelesen, wenn auch nicht festgestellt ist, ob dies bereits anfang der 90er jahre geschehen war (vgl. Max Koch, Shakespeare s. 127). Ich möchte meinerseits annehmen, dass Sh. wohl schon auf der Stratforder lateinschule die bekanntschaft mit Livius gemacht hat.[1]) Hatte er aber das lateinische original wirklich noch nicht kennen gelernt, so stand ihm in der novelle aus Painter's Palace of Pleasure eine jedenfalls weit verbreitete übersetzung zur verfügung. Eine bekanntschaft mit Ovids metamorphosen und zwar eine eingehendere als man von vorn herein annehmen möchte, hat die untersuchung von Dürnhofer (Sh.'s Venus und Adonis im Verhältnis zu Ovids Metamorphosen und Coustable's Schäfergesang, Halle 1890, Diss.) ziemlich sicher gestellt. Dass der dichter auch die Fasten Ovid's gekannt hat, braucht man hieraus noch nicht zu schliessen. Jedenfalls wird aber ein vergleich unseres gedichtes mit der Ovidischen fassung sehr nahe gelegt. Was endlich Chaucer anlangt, so wissen wir ziemlich bestimmt, dass Sh. gerade in dieser zeit seine werke eifrig gelesen und benutzt hat.[2]) Die annahme, dass der dichter die darstellungen wenigstens einiger seiner vorgänger gekannt und verwertet habe, liegt also trotz der im eingange aufgeführten äusserung Tschischwitz's unleugbar sehr nahe. Wie weit aber diese benutzung geht, ist bisher nicht untersucht. Wir finden die widersprechendsten angaben. Koch nimmt Chaucers „legenda Lucrecie Rome, Martiris“ als quelle Shakespeares an (s. Koch, Sh. s. 127). G. Voigt meint am schluss seiner abhandlung „Ueber die Lucretia-Fabel und ihre literarischen Verwandten“ (Ber. über die Verhandl. der Kgl. sächs. Akad. d. Wiss., Phil. hist. Kl. 1882, Leipzig 1883), dass unser epos auf der erzählung des Livius beruhe. A. Brandl (Sh. s. 80) bemerkt, dass Sh. sich in der „Lucrece“ treuer

[1]) Allerdings gehörte Livius nicht zu den damals in England auf der schule gelesenen autoren. Vgl. Bayne, Shakespeare Studies pp. 147—249 (What Shakespeare learnt at school).

[2]) Sarrazin, Anglia-Anzeiger bd. VII, nr. 9.



(d. h. als in Venus and Adonis) der antiken sage des Livius und Ovid anschliesse, nennt aber s. 81, 3—4 das epos eine „Ovid-dichtung".

Ich will in der folgenden abhandlung festzustellen suchen, wo hier die wahrheit liegt.

Noch eine vorfrage muss jedoch erledigt werden, ehe ich mich dem eigentlichen thema zuwende. Dem gedichte geht bereits in der ersten ausgabe eine inhaltsangabe, das „argument" voraus. Wie ist das verhältnis desselben zum gedicht? Ist es ebenfalls zu diesen untersuchungen heran zu ziehen?

Für gewöhnlich nimmt man an, dass Shakespeare die einleitung selbst geschrieben habe, ohne dass es mir gelungen wäre, irgendwo eine nähere begründung dieser annahme zu finden. Es erscheint mir nun bei dem aristokratischen gepräge der dichtung durchaus nicht selbstverständlich, dass der dichter selbst seinem epos eine solche inhaltsangabe vorausgeschickt haben sollte. Bei dem leserkreise, für den seine dichtungen in erster linie berechnet sind, der gesellschaft des Elisabetheischen hofes, durfte er die kenntnis der Lucretiafabel bestimmt voraussetzen. Ausserdem schien mir der durchaus nüchterne, schwunglose stil des „argument" nicht für die verfasserschaft Shakespeares zu sprechen. Wie weit spricht der inhalt des kleinen vorworts dafür, dass Sh. dasselbe selbst geschrieben hat?

Der beginn der erzählung weicht von der version, die das epos bietet, ganz und gar ab. Dass der dichter mit absicht und nicht etwa aus unkenntnis von der überlieferung sich entfernt, zeigt schon eine stelle aus der widmung an den grafen Southampton, wo er sein werk ein „pamphlet without beginning" nennt. Diese worte bezieht A. Brandl, meines erachtens mit recht, auf die thatsache, dass Sh. uns im epos sofort „in medias res" versetzt. Ist aber der dichter aus bewusster absicht dort von der überlieferung abgewichen, so hat er dieselbe jedenfalls gekannt und kann aus praktischen gründen im „argument" wieder vorgezogen haben, der landläufigen form der erzählung zu folgen. Diese differenz zwischen gedicht und inhaltsangabe würde also gegen die verfasserschaft Shakespeares nicht beweiskräftig sein.

Abweichend vom epos ist ferner der umstand, dass im „argument" erzählt wird, Lucretia habe nach ihrer ver-

gewaltigung durch Tarquinius zwei boten abgesandt, um vater und gatten herbeizurufen. Im epos ist dagegen nur von einem boten die rede. Der unterschied ist zu geringfügig, um für unsere frage ausschlaggebend zu sein, um so weniger, da auch im gedicht neben dem gatten später der vater der Lucretia auftritt, ohne dass seine herbeirufung besonders erwähnt wäre.

Eine etwas verschiedene darstellung dem gedicht gegenüber liegt auch in den worten:

„Which done with one consent they all vowed, to root out the whole hated family of the Tarquins".

Auch diese geringe verschiedenheit fällt nicht ins gewicht. Sie kann aus der gedrängten kürze des „argument" erklärt werden.

Auch sonst vermag ich ausser vielen kürzungen und kleinen zusätzen keine nennenswerten widersprüche zwischen epos und inhaltsangabe zu entdecken. Dagegen finden wir eine reihe von bemerkenswerten übereinstimmungen.

1. Arg. „among whom Collatinus extolled the incomparable *chastity* of his wife Lucretia".

Lucr. v. 8:

Haply that name of „*chaste*" unhappily set
This bateless edge on his keen apetite;
When Collatine unwisely did not let
To praise .....

Die thatsache, dass Collatinus im zelte des Tarquin von der keuschheit seiner gemahlin gesprochen habe, finden wir nur bei Sh. im gedicht und im „argument" erwähnt.

2. „violently ravished her and *early in the morning* speedeth away".

Weder bei Ovid noch Livius, noch auch bei Chaucer oder Painter finden wir eine entsprechende stelle, dagegen ist der frühere aufbruch des Tarquin in unserm gedicht v. 1275—1281 stark hervorgehoben.

3. „*finding* Lucrece attired in *mourning habit.*"

Lucr. 1285:

Who finds his Lucrece clad in mourning black.

Die ähnlichkeit im ausdruck fällt hier auf; auch der entsprechenden stelle bei Chaucer gegenüber, der unter den

übrigen bearbeitungen der fabel allein von einem trauergewande der Lucretia spricht.

Vgl. Chaucer L. v. G. W. v. 1829:

> „And al dischevele, with her heres clere
> In habit, swich as women used tho
> Unto the burying of her frendes go".

4. „She, first taking an oath of them for her revenge, revealed the actor ..." —

Auch im gedichte fordert Lucrece (v. 1687 ff.) bevor sie den namen des thäters nennt, von Collatine und den übrigen anwesenden den racheeid. Dieser Zug findet sich nur bei Shakespeare.

5. „bearing the dead body to Rome".

Lucr. 1850:

> „They did conclude to bear dead Lucrece thence
> To show her bleeding body thorough Rome".

Von einer überführung der leiche Lucretia's nach Rom sagen Livius, Painter und Ovid nichts. Bei Chaucer ist unter „toun" allerdings (v. 1816) Rom zu verstehen. Doch verlegt dieser den schauplatz der that ebenfalls dorthin (L. v. G. W. 1712—3). Diesen irrtum begeht aber weder gedicht noch „argument".

Damit schliesse ich diese vergleichung ab. Das ergebnis ist, wie nach form und inhalt des „argument" zu erwarten, dürftig genug. Immerhin ergaben sich eine reihe von übereinstimmungen zwischen unserem epos und dem „argument" die es wenigstens wahrscheinlich machen, dass der verfasser des letzteren das gedicht gekannt hat.

Die abweichungen waren wie wir sahen, ohne bedeutung. Trotzdem halte ich es nicht für erwiesen, dass Shakespeare selbst die inhaltsangabe geschrieben habe, und zwar aus dem im eingange angegebenen grunde.

Uebrigens ist die frage nach der autorschaft des „argument" ziemlich belanglos. Auch wenn feststände, dass unser dichter es geschrieben habe, würde man aus dem nüchternen elaborat keinerlei schlüsse für seinen prosastil ziehen können. Das praktische ergebnis unserer untersuchung ist, das wir die inhaltsangabe für die quellenfrage nicht zu berücksichtigen brauchen. Erwähnt werden mag, dass anfang und schluss der kleinen erzählung sich an Livius anzulehnen scheinen.

Nach erledigung dieser vorfragen wenden wir uns unserem eigentlichen thema wieder zu.

Die Lucretiafabel ist uns zuerst bei Livius: Ab urbe condita Lib. I kap. 57—60 erzählt. Von Ovid ist sie poetisch dargestellt in den Fasti Lib. II v. 721—852. Im altertum finden wir die sage ausserdem noch bei Dionysius von Halicarnassus, bei Dio Cassius und Diodorus Siculus. Der stoff wurde in späterer zeit von den schriftstellern der renaissance eifrig ergriffen und in verschiedener form bearbeitet. Boccaccio erzählt die geschichte in seinem buche von den berühmten frauen, durch ihn wurde wiederum wohl Chaucer zu seiner Legenda Lucrecie Rome, Martiris[1]) angeregt. Als novelle finden wir die erzählung ferner bei Bandello: Cento Novelle antiche[2]) und bei Painter: The Palace of Pleasur.[3]) Tschischwitz führt ausserdem in dem bereits erwähnten aufsatze (Sh. Jahrb. III, s. 43) noch 3 englische balladen an, die alle in der zweiten hälfte des 16. jahrhunderts erschienen. Nicht unbemerkt möchte ich ferner lassen, dass Collier in den anmerkungen zu seiner Shakespeareausgabe von 1843 die vermutung aufstellt, dass auch schon ein drama „Lucretia“ über die englische bühne gegangen sei, ehe Shakespeare sein epos verfasste. Zum schluss muss ich eine abhandlung von H. Voigt nennen „Ueber die Lucretiafabel und ihre litterarischen Verwandten“.[4]) In dieser schrift sind eine reihe von litterarischen verwandten der Lucretiasage aufgeführt. Für die vorliegende untersuchung ist sie wertlos.

Zur behandlung unserer frage sind natürlich nicht alle vorgänger Shakespeares heranzuziehen. Zunächst fallen Dionysius,[5]) Diodor[6]) und Dio Cassius[7]) für uns fort. Erstlich

---

[1]) The Legend of Good Women. V. 1680—1885 citiert nach: The Student's Chaucer. ed. W. W. Skeat. Oxford 1895. Clar. Pr.

[2]) Citiert nach Bandello: Novelle. ed. Harding. London 1740. Vol. 2 p. 111—117.

[3]) William Painter: The Palace of Pleasur. ed. Jacobs. Vol. I. London 1890. Novel II.

[4]) Ber. d. Kgl. sächs. Akad. d. Wiss. Phil. hist. Kl. 1882. Lpz. 83.

[5]) Dionysi Halicarnassensis: Antiquitatum Romanarum quae supersunt, rec. Kiessling. Bd. 2. Lipsiae 1864.

[6]) Diodorus: Bibliotheca Historica. ed. Dindorf. Vol. 2. Leipz. 1867. Fragm. Lib. X 20, 21.

[7]) Dio Cassius: Historia Romana rec. Melber, Lips. 1890. Bd. 2, fragm. 10; 12—18.

ist schwer zu denken, dass Shakespeare sie gekannt haben sollte. Ausserdem aber zeigen Dio Cassius und Diodor in ihren kurzen bruchstücken keine nennenswerten zusätze; jedenfalls nicht solche, die bei unserem dichter verwertet wären. Freier behandelt nur Dionysius die sage. Er ändert besonders die vorgeschichte und den schluss der erzählung und benutzt die gelegenheit, in kapitellangen reden, die möglichst inhaltslos sind, sein rhetorisches talent strahlen zu lassen. Auch hier keine berührungspunkte mit unserem epos.

Die erzählung des Boccaccio brauchen wir ebensowenig zum vergleiche heranzuziehen, da sie nur einen stark gekürzten auszug aus Livius giebt, ohne originelle zusätze.

Die novelle Bandellos fügt zwar einige bemerkenswerte züge zu dem livianischen berichte hinzu und zeigt auch einige geringe übereinstimmungen mit dem Sh.'schen gedichte, doch sind letztere nicht schwerwiegend genug, um auf einen inneren zusammenhang beider dichtungen schliessen zu lassen. Am schluss meiner untersuchung werde ich diese novelle noch kurz besprechen. Sie kann von ästhetischem und psychologischem standpunkte aus immerhin mit der dichtung des grossen Briten verglichen werden, da sie eine originelle auffassung und erweiterung der sage zeigt und sich über das niveau einer blossen nachahmung erhebt.

Auf dies lob könnte unter den nachklassischen bearbeitungen ausser dieser novelle höchstens Chaucer's poetische legende noch allenfalls anspruch erheben, sowie die darstellung Gower's in seiner Confessio Amantis.

Auch Chaucer schliesst sich zwar an sein vorbild Ovid grösstenteils sehr eng an, sodass sein gedicht oft geradezu eine übersetzung desselben darstellt. Darin, dass er teilweise die erzählung des Livius mitbenutzt, ist auch noch kein vorzug vor den übrigen bearbeitungen zu erblicken. Aber dadurch, dass er den stoff in den rahmen seiner erzählung einreiht (wie Chaucer in den eingangsversen auch ausdrücklich betont) hebt sich die gestalt der Lucretia doch auf dem historischen hintergrunde sehr viel klarer ab. Ihr heldenmütiger tod beherrscht völlig das Interesse. Der dichter selbst nimmt stellung zu der that des Tarquinius und der freiwilligen sühne der Lucretia in den versen 1812—1823.

„Thise Roman wyves loveden so hir name
At thilke tyme, and dredden so the shame,
That, what for fere of slaundre and drede of deeth,
She loste bothe atones wit and breeth. —
Tarquinius, that art a kinges eyr
And sholdest, as by linage and by right,
Doon as a lord and as a verray knight,
Why hastow doon dispyt to chivalrye?
Why hastow doon this lady vilanye?
Allas! of thee this was a vileins dede!

und v. 1874 ff.

Durch diese persönliche anteilnahme wächst Chaucers gedicht über den rahmen einer blossen nachahmung hinaus. Die beurteilung der that des Tarquin rückt die ganze erzählung in die ritterlich höfische atmosphäre des ausgehenden mittelalters. Der dichter sieht in jenem den ehrvergessenen ritter und königssohn, der die gesetze des rittertums gröblich verletzt; der sein wappenschild besudelt, da er einer hilflosen frau gewalt anthut. Andererseits preist er die keuschheit und ehrliebe der römischen frauen und nimmt offen für die heroische that der Lucretia partei. Es ist der einfluss der neuen geistesrichtung, die aus Italien herüberkommt, der sich hier äussert. Die starre mittelalterliche anschauung des Augustin, die den selbstmord unbedingt verwarf, und zwar vom christlichen standpunkte aus mit vollem recht, ist vor dem ansturm der freieren antikisierenden weltanschauung gefallen. Es liegt ausserhalb des planes dieser arbeit, eine eingehende besprechung des Chaucerschen gedichtes zu geben. Für uns handelt es sich nur darum, festzustellen, wie weit Shakespeare dasselbe gekannt und benutzt hat. Auch bei Painters novelle werde ich mich auf diese untersuchung beschränken. Ich kann dies hier um so leichter, da sich dieselbe bei eingehender vergleichung als eine einfache übersetzung aus Livius herausstellt; ohne nennenswerte zusätze, dagegen mit häufigen, besonders gegen den schluss hin bedeutenderen kürzungen.[1]) Mit Painter schliesst die reihe der

[1]) Diese thatsache ist m. W. bislang noch nicht festgestellt. — Durchaus irrig ist es, wenn in Wagner-Pröscholdt's Shakespeare-ausgabe, (bd. 12, Hamb. 1891) die doch auf wissenschaftliehen charakter anspruch macht, in der „Introductory Notice“ zu „Lucrece“ (s. 160) gesagt wird: „William Painter in his Palace of Pleasure, 1566, wrote a similar poem; following

zu vergleichenden gedichte und novellen ab. Von den oben erwähnten englischen balladen sind wohl nur die titel in den buchhändlerregistern erhalten. Wenigstens habe ich keine derselben auffinden können.

Für eine nähere betrachtung bleiben also übrig: Livius, Ovid, Chaucer und in gewisser beziehung Painter. Ihr verhältnis zu einander haben wir teilweise bereits kennen gelernt. Ovid schöpft aus Livius und zwar in der art, dass er den historischen rahmen der erzählung so knapp und gekürzt wie möglich gestaltet. Painter ist nur ein übersetzer des Livius. Chaucer schliesst sich grösstenteils an Ovid an, erweitert aber den historischen hintergrund wieder, indem er auf Livius zurückgeht. Einzelne originelle zusätze werden später näher besprochen werden.

Für uns erhebt sich nun zuerst die frage, wie weit Shakespeare diese bisherige überlieferung verwertet hat. Daran muss sich als zweiter teil die untersuchung darüber anschliessen, welcher der erwähnten 4 schriftsteller als quelle für unseren dichter anzusehen ist, oder ob überhaupt nicht festzustellen ist, dass er einen derselben gekannt und benutzt habe.

Durch die wahl seines stoffes hatte sich Shakespeare selbst einen gewissen zwang auferlegt: Bei der verbreitung klassischer bildung im zeitalter der Elisabeth ist anzunehmen dass der grösste teil des lesenden publikums mit der Lucretiasage, die natürlich für geschichtliche wahrheit galt, im allgemeinen vertraut war. Der dichter konnte also wohl die bisherige überlieferung frei ausgestalten, aber im grossen und ganzen dürfen wir erwarten, die grundzüge der alten fabel auch bei ihm wiederzufinden. Ein kurzer überblick über den gang der handlung im epos bestätigt dies. Nicht allein den kern, sogar sehr viele einzelheiten der antiken fabel sehen wir verwertet. Ganz abweichend ist, wie schon oben bei der besprechung des „argument“ erwähnt, nur der beginn des gedichtes. Der dichter versetzt uns „in medias res“: Tarquin, von sündiger begierde entflammt, verlässt das Römerheer, das Ardea belagert, um sich heimlich nach Collatium

Bandello's Cento Novelle antiche“. — Es handelt sich weder um ein „poem“, noch um eine nachahmung Bandello's.

zu begeben, dem wohnsitze der Lucretia. Die vorgeschichte, die persönlichkeiten, werden als bekannt vorausgesetzt. Soweit würde ein eigentlicher widerspruch gegenüber der antike nicht zu konstatieren sein. Dieser tritt erst hervor in den versen 8—49, wo der dichter auf die entstehung der Leidenschaft Tarquins reflektierend zurückgreift. Sh. weiss von der zusammenkunft der prinzen im zelte des Tarquin (v. 15. 16); er erzählt auch, dass Collatin die schönheit und keuschheit seiner gemahlin gepriesen habe. Aber von dem streite der prinzen, wessen gattin den vorrang verdiene, von dem nächtlichen ritte nach Rom und Collatium sagt er nichts. Livius und Ovid berichten, dass bei diesem besuch im hause der Lucretia durch den anblick ihrer wunderbaren schönheit in Tarquin eine sträfliche neigung erwacht sei. Als die prinzen am morgen ins lager zurückkehren, da verfolgt den bethörten das bild der liebreizenden frau; die leidenschaft wächst durch die trennung zur raserei, die schliesslich den unseligen entschluss in ihm zeitigt, den gegenstand seiner liebe durch güte oder gewalt zu erringen.

Ganz anders Shakespeare. Nach ihm hat die glühende schilderung des Collatin den stolzen königsohn zu seinem frevel angestachelt. Vielleicht ist auch seine eifersucht auf den unterthanen rege geworden. Vielleicht hat der ruf der keuschheit, den Collatin gepriesen, dem abenteuer ein besonders pikanten reiz verliehen? Vielleicht! — Der dichter legt selbst kein allzu grosses gewicht auf diese erklärung der plötzlichen leidenschaft. Mit den worten (v. 43/44):

> „But some untimely thought did instigate
> His all-too-timeless speed, if none of those;“

geht er über diesen punkt schnell hinweg. Die that scheint einer laune des augenblicks entsprungen. Auch die verse 78 ff. lassen keine andere deutung zu, als dass nach unserem epos Tarquin bei seiner ankunft in Lucretia's hause diese zum ersten male erblickt.

Von hier an aber folgt Shakespeare durchaus der antiken fabel.

V. 50/51 ff. Tarquin wird freundlich durch Lucretia empfangen, (Ovid 787/8; Liv.)

85 ff. die nichts von seinem vorhaben ahnt (Ovid 788; Liv.).

120/121. Nach einem mahle, das ihm seine wirtin bereitet (Ovid 790; Liv.) wird T. in sein schlafgemach geführt (Liv.).

162—168. Als die nacht völlig hereingebrochen, (Ovid 792; Liv.) erhebt sich der prinz (Ovid),
176. nimmt sein schwert zur hand (Ovid 793; Liv.)
365. und dringt in das schlafgemach der Lucretia (Ovid 794; Liv.; Chaucer 1785/6).
437 ff. T. tritt an das bett der fürstin und legt die hand auf die brust der schlafenden (Liv.; Ovid 803),
449 ff. diese erwacht entsetzt (Liv.) und liegt zitternd da (Ovid 796 ff.), zuerst versucht der eindringling
477—511. durch das geständnis seiner liebe (Liv.), bitten und drohungen (Liv.; Ovid 803; Chaucer 1790 ff.) die überraschte zu gewinnen,
512—539. dann droht er, zugleich mit ihr einen sklaven zu töten, ihn an ihre seite zu legen und zu verbreiten, er habe sie beim ehebruch überrascht. (Liv.; Ovid 807/9; Chaucer 1805—10.)
729 ff. Als die schändliche that vollbracht ist, entweicht Tarquin, und Lucretia bleibt trauernd zurück (Ovid; Liv.).
1086 ff. Nach anbruch des tages (Ovid 813)
1289 ff. schickt sie einen boten, um ihren gemahl aus Ardea herbeizurufen (Liv.; Ovid 815; Chaucer),
1583 ff. dieser kommt mit anderen und findet Lucretia im trauergewand. (Liv.; Ovid 816/7; Chaucer.)
1597—1603. Collatin fragt (Liv.) nach der ursache ihrer trauer (Ovid 817/8; Chaucer).
1604 ff. Mit fast vom schluchzen erstickter stimme (Ovid 823)
1613 ff. erzählt sie das geschehene (Liv.; Ovid 825—829; Chaucer 1718)
1681 ff. und fordert alle anwesenden zur rache auf (Liv.; Ovid 825).
1695—97. Alle geben ihr wort (Liv.),
1709/10. sie sprechen Lucretia von jeder schuld frei (Ovid Liv. Ch.).
1714/5. Aber diese weist sie zurück (Liv.; Ovid 830; Chaucer 1852/3)
1723. und stösst sich den bereitgehaltenen dolch in die brust (Ovid 831; Liv.; Chaucer 1854/5).
1732 ff. Jammernd wirft sich der vater
1772 ff. und der gatte über den leichnam (Ovid 835).
1734—6. Brutus zieht den dolch aus der wunde der Lucretia, (Ovid 838; Liv.).
1807 ff. Er wirft die maske des schwachsinns ab (Ovid 837) Liv. und ermahnt die klagenden, von ihrem unmännlichen gebahren abzulassen (Liv.).
1836. Er schwört bei dem keuschen blute der Lucretia (Ovid 841; Liv.; Chaucer 1862)
1839 und ihrer keuschen seele (Ovid 842), ihren tod zu rächen.
1842 ff. Er lässt auch die übrigen, die über die wandlung, welche mit ihm vorgeht, staunen, den racheschwur leisten (Liv.); wie er ihnen denselben vorsagt (Liv.).
1849 ff. Man trägt den körper der Lucretia durch die strassen der stadt, um so den geschehenen frevel allem volke zu zeigen (Liv.; Chaucer 1866/7); die Römer beschliessen Tarquins verbannung (Liv.).

Dies ist in kurzen umrissen das material, das in Sh.'s gedicht aus der antiken sage beibehalten ist. Wir sehen, es

ist nicht wenig. Die behauptung Tschischwitz's, die ich oben anführte, ist keinesfalls aufrecht zu erhalten. Nicht allein ist das gerüst der handlung im grossen und ganzen dasselbe geblieben; es ist auch eine grosse anzahl von einzelheiten mit herübergenommen. Dabei sind übereinstimmende züge in der dichterischen ausführung, die auch vorhanden sind, von mir noch nicht einmal erwähnt.

Es ist nun zu untersuchen, ob eine benutzung des Livius oder Ovid, oder beider angenommen werden muss. Ausgeschlossen ist, das zeigt schon unsere kurze übersicht, dass Shakespeare seinen stoff etwa nur aus Chaucer geschöpft haben sollte. Dieser hat doch eine ganze anzahl einzelheiten der sage, die wir in unserem epos vorfinden, in seiner legende fortgelassen. Eine nähere besprechung des verhältnisses von Shakespeare zu Chaucer wird unten folgen. Zuerst wende ich mich zu Livius und Ovid.

Die oben gegebene übersicht zeigt auch bereits, dass in einer reihe von fällen kaum zu entscheiden ist, welche der beiden antiken darstellungen jedesmal benutzt ist. Die erzählung bei Livius und Ovid ist eben teilweise punkt für punkt übereinstimmend; auch wörtliche anklänge sind nicht selten. Trotzdem erkennt man, dass Shakespeare's gedicht eine anzahl von stellen aufweist, zu denen wir nur bei Livius eine entsprechung finden. Der charakter der einzelnen übereinstimmungen muss zeigen, ob wir sie dem zufall, d. h. der phantasie des dichters zu gute halten dürfen. Ich werde sie nach der reihenfolge, in der sie sich bei Shakespeare finden, anführen.

I. Livius.

1. Entschieden aus Livius entlehnt scheint mir der in v. 8—9 ausgesprochene gedanke:

„Haply that name of "chaste" unhappily set
This bateless edge on his keen appetite."

Livius sagt, als er erzählt, wie in Tarquin die leidenschaft erwacht (kap. 57 ende):

„cum forma tum spectata *castitas* incitat."

Viel weniger ähnlich heisst es bei Ovid v. 765:

„Verba placent et vox et quod corrumpere non est".

Bei Chaucer ist die ähnlichkeit fast geschwunden. Vgl. v. 1753—5:

„For wel, thoghte he, she sholde nat be geten
And ay the more that he was in dispair
The more he coveteth and thoghte her fair."

2. Mehr äusserlicher natur ist folgende übereinstimmung Lucr. 120 ff.:

„For then is Tarquin brought into his bed
Intending weariness with heavy sprite;
For after supper . . . . ."

vgl. Liv. kap. 58:

„. . . cum post coenam in hospitale cubiculum deductus esset . . ."

Dass T. in sein schlafgemach geleitet wurde, erzählt Ovid nicht (s. v. 791). Chaucer weicht ganz ab (s. u.).

3. Zu erwähnen ist weiter Lucr. 449 ff.:

„Imagine her as one in dead of night
From forth dull sleep by dreadful fancy waking . . ."

Diese verse sind vielleicht angeregt durch Liv. kap. 58:

„Cum pavida ex somno mulier nullam opem, prope mortem imminentem videret, . . ."

4. Deutlicher scheint mir der einfluss des Livius in der rede des Tarquin: Lucr. 475—504. Die disposition dieser verse entspricht wenigstens einigermassen der livianischen erzählung: (kap. 58):

„tum Tarquinius *fateri amorem*, orare, miscere precibus minas, versare in omnes partes muliebrem animum."

vgl. Ovid 805:

„Instat amans hostis precibus, pretioque minisque."

Chaucer erzählt nur von drohungen. Dass Tarquin die Lucretia durch das geständnis seiner liebe zu gewinnen sucht, konnte Shakespeare nur bei Livius finden.

5. Lucr. 1597. Ein moment von geringer bedeutung: Bei Sh. ist es der gemahl, der die Lucretia nach der ursache ihrer trauer fragt, übereinstimmend mit Livius, abweichend von Ovid 817; Chaucer 1833.

6. Dagegen steht wieder Lucr. v. 1613 ff. dem bericht des Livius besonders nahe, vgl. z. b. 1619—21:

„Dear husband, in the interest of thy bed
A stranger came, and on thy pillow lay
Where thou wast wont to rest thy weary head."

Liv. kap. 58:

„vestigia *viri alieni* in lecto sunt tuo.“

Bei Ovid 825 ff. und bei Chaucer 1837 ff. finden wir nichts entsprechendes.

7. Zugleich aber enthält die rede der Lucretia einen gedanken, der meines erachtens unbedingt aus Livius geschöpft sein muss. Wir lesen Lucr. 1655 f.:

„Though my gross blood be stain'd with this abuse;
Immaculate and spotless is my mind.“

Liv. kap. 58:

„Ceterum corpus est santum violatum, animus insons.“

8. Verstärkt wird die beweiskraft dieser übereinstimmung, wenn wir in der entgegnung der freunde der Lucretia denselben gedanken wiederholt finden. V. 1709 f.:

„With this they all at once began to say,
Her body's stain her mind untaintet clears.“

Auch Livius erzählt kap. 58:

„consolantur aegram animi ... mentem peccare, non corpus.“

(Der sinn ist nicht genau der der Shakespearestelle, doch ist der grundgedanke angedeutet.)

Diese letzten beiden punkte, die sich weder bei Ovid noch bei Chaucer finden, würden allein schon beweisen, dass eine benutzung des Livius durch unsern dichtern stattgefunden hat. Andere gründe kommen hinzu.

9. Lucr. v. 1681—1698 erzählen, dass Lucretia ihre freunde bei ihrer ritterehre geloben lässt, sie zu rächen. Alle leisten dies feierliche versprechen (Lucr. v. 1690).

Bei Ovid ist der rachegedanke nur ausgedrückt in den worten:

„Hoc quoque Tarquinio debebimus? ... (v. 825).

Dagegen lässt Livius die Lucretia sagen:

„Sed date dextras fidemque, haud impune adultero fore, ... si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium“.

Er fährt fort:

„dant ordine fidem .....

Also ganz der Shakespeare'schen version entsprechend. — Bei Chaucer fehlt auch dies moment ganz.

10. Noch auffallender ist die ähnlichkeit in folgender stelle: Lucr. v. 1714 f.:

> „No, no", quoth she, „no dame here after living,
> by my excuse shall claim excuses giving."

Bei Livius erwidert die fürstin ihren freunden, die sie von jeder schuld freisprechen:

> „ego me etsi peccato absolvo, supplicio non libero; *nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet.*"

Der hier zu grunde liegende gedanke ist zu eigenartig, als dass die übereinstimmung zufällig sein könnte. Weder Ovid noch Chaucer haben ihn aufgenommen.

11. Unzweifelhaft tritt auch die benutzung des Livius am schluss des gedichtes hervor. Die verse Lucr. 1806—1816 (bes. v. 1815) verraten eine intimere kenntnis der Brutusfabel als sie Sh. bei Ovid, wenigstens aus dieser stelle der Fasten, schöpfen konnte. Letzterer sagt nur (v. 837):

> „Brutus adest, tandemque animo sua nomina fallit."

Wir müssen wohl annehmen, dass unser dichter die sage durch die lektüre der einschlägigen Liviuskapitel (I, 56 ff.) während der Stratforder schulzeit kennen gelernt hatte.

12. Eine weitere übereinstimmung liegt vor in v. 1836:

> „And by this chaste blood so unjustly stained."

Auch hier steht Livius am nächsten:

> „per hunc castissimum ante regis iniuriam sanguinem iuro ..."

Dazu vgl. Ovid v. 841; Chaucer v. 1862.

13. Ebenso scheint mir der in den v. 1821—1829 ausgesprochene gedanke aus der rede, die Livius den Brutus an die einwohner von Collatia halten lässt, vorweggenommen. Liv. kap. 60:

> „movet .... tum Brutus, castigator lacrimarum atque inertium querelarum; auctorque quod viros, quod Romanos deceret, arma capiendi adversus hostilia ausos."

14. V. 1844—1848 enthalten punkt für punkt die erzählung des lateinischen historikers; nur v. 1846 ist hinzugefügt:

> „And to his protestation urg'd the rest
> Who, *wondering at* him did his words allow.

> And that deep vow, which Brutus made before,
> He doth again repeat, and that they swore."

Livius:

„Cultrum deinde Collatino tradit, inde Lucretio ac Valerio, *stupentibus* miraculo rei, unde novum in Bruti pectore ingenium. Ut praeceptum erat, iurant."

Ovid und Chaucer erzählen auch von diesen einzelheiten nichts.

Die letzten verse bei Sh. (v. 1849—1855) behandeln den historischen schluss sehr summarisch und bieten daher für die vergleichung keine anhaltspunkte.

Aus dieser zusammenstellung geht hervor, dass Sh. eine ganze reihe von stellen direkt oder indirekt (aber nicht durch vermittelung von Ovid oder Chaucer) aus Livius entnommen haben muss. Hat er auch sonst, wo er der antiken überlieferung treu bleibt, wo aber auch Ovid die entsprechende parallele bietet, aus dem historiker geschöpft? Die frage ist nicht leicht zu entscheiden und im grunde auch nicht besonders wichtig.

II. Ovid.

Interessanter wäre es, zu erfahren, ob sich stellen finden, an denen die benutzung Ovids erweisbar oder doch wahrscheinlich ist. Ich glaube, wir müssen auch diese frage bejahen.

1. Zunächst möchte ich kurz erwähnen, dass Lucr. v. 124 bis 126 eine schöne, dichterische ausführung bilden zu Ovid v. 794.

Lucr. v. 124:

> „Now leaden slumber with life's strength doth fight
> And every one to rest themselves betake,
> Save thieves, and cares, and troubled minds, that wake.

Ovid v. 794:

> „. . . Poscunt sua tempora somnum".

2. Bei beiden dichtern schliesst das selbstgespräch des prinzen damit, dass dieser sich selbst mut einspricht: Fortes fortuna adiuvat!

Ovid v. 781 f. — Lucr. v. 267—280 und v. 351.

3. Durch Ovid v. 811:

> „Quid victor gaudes? haec te victoria perdet!"

ist Sh. vielleicht zu der reflexion angeregt, die in Lucr. v. 211—217 und v. 694—714 enthalten ist.

4. Nicht unberührt mag bleiben, dass nur Ovid den Anbruch des Tages erwähnt (v. 813):

„Jamque erat orta dies. Passis sedet illa capillis."

Der englische dichter verwertet dies moment in den trotz des manierierten stils eindrucksvollen versen 1079—1092.

5. Konnten alle bisher erwähnten ähnlichkeiten vielleicht auf zufall beruhen, so fällt diese erklärung wohl fort für eine andere übereinstimmung. Ovid sagt v. 823:

„Ter conata loqui; ter destitit . . ."

Dem entspricht genau in Shakespeare's gekünsteltem stil Lucr. v. 1604 f.:

„Three times with sighs she gives her sorrow fire,
Ere once she can discharge one word of woe."

Vgl. dagegen Chaucer v. 1835 und 1837:

„A word for shame ne may she forth out-bringe
But atte laste of Tarquiny she hem tolde."

Die reminiscenz an die betreffende Ovidstelle ist hier in unserm gedichte meines erachtens kaum wegzuleugnen.

Einige weniger auffallende anklänge möchte ich noch beifügen.

6. Lucr. v. 1809:

„[Brutus] began to clothe his wit in state and pride"

erinnert an Ovid v. 880:

„Edidit impavidos, ore minante sonos."

7. Ebenso zeigt sich in dem schwur des Brutus eine kleine ähnlichkeit. Lucr. v. 1839:

„And by chaste Lucrece' soul, that late complain'd
Her wrongs to us . . ."

ist zu vergleichen mit Ovid v. 842:

„Perque tuos manes qui mihi numen erunt."

8. Endlich erzählt ausser Sh. nur noch Ovid, dass sich Vater und Gatte klagend über den leblosen Körper der Lucretia werfen.

Vgl. zu Lucr. v. 1732 f. und 1772—1775 Ovid v. 833:

> „Ecce super corpus communia damna gementes
> Obliti decoris, virque paterque iacent."

Damit schliesse ich die vergleichung unseres gedichtes mit Ovid. Wir sehen, so reichhaltig und augenfällig, wie oben die beweise für eine benutzung des Livius, sind hier die ergebnisse nicht. Sehr überzeugend ist ausser den unter 5. und 8. besprochenen stellen keiner der angeführten gründe. Da aber die beiden letzteren punkte doch wohl auf eine bekanntschaft oder entlehnung weisen, so können die übrigen übereinstimmungen wenigstens zur erhöhung der wahrscheinlichkeit herangezogen werden. Die thatsache einer doppelten quelle, der benutzung zweier vorlagen, die denselben stoff behandelten, ist an sich nicht unerhört. Auch Chaucer hat aus Ovid und Livius geschöpft.

II. Chaucer.

Wie ist nun Shakespeare's verhältnis zu Chaucer's legende? Sollte auch sie, neben Livius und Ovid, von einfluss gewesen sein?

Zur entscheidung dieser frage können natürlich nur originelle zusätze Chaucers und abweichungen von der antike, denen sich unser epos anschlösse, in betracht kommen. In allen übrigen fällen, in denen Chaucer mit Sh. und zugleich mit den lateinischen schriftstellern übereinstimmt, muss naturgemäss angenommen werden, dass die epische dichtung aus jenen schöpft, für die eine benutzung bereits nachgewiesen oder doch sehr wahrscheinlich gemacht ist. — Auch auffallende ähnlichkeit im ausdruck, in der wahl der worte könnte auf einen zusammenhang hinweisen. Doch könnte man von einer solchen wohl nur an zwei stellen sprechen.

1. Chaucer übersetzt Ovid v. 813:

> „Passis sedet illa capillis" mit (v. 1829)
> „And all *dischevele* with her heres clere."

Dazu stimmt Lucrece v. 1129:

> „Make thy sad grove in my *dishevell'd* hair."

Das wort „dischevele" ist jedoch durchaus nicht selten, sodass seine beiderseitige verwendung keine beweiskraft hat.

2. Ebensowenig kann ich der zweiten übereinstimmung eine solche zugestehen. Skeat[1]) macht auf dieselbe aufmerksam. Chaucer v. 1780:

„And in the night full theefly gan he *stalke.*“

Lucr. v. 365:

„Into the chamber wickedly he *stalks.*“

Hier kommt zu der geringfügigkeit der übereinstimmung hinzu, dass Chaucer in der darstellung der ankunft Tarquin's vollkommen von der überlieferung abweicht, während Sh. sich eng an sie anschliesst. Sollte der letztere die ganze episode aus der antike, dies eine Wort aus Chaucer entlehnt haben?

Damit komme ich zur eigentlichen vergleichung. Die einzige bedeutendere abweichung, die der dichter der Canterbury Tales sich von Ovid gestattet, ist die oben erwähnte (v. 1779 f., v. 1784). Nach Ch. kommt der prinz spät nach sonnenuntergang in Rom (!) an. Er verbirgt sich in einem versteck und dringt dann, als alles zur ruhe gegangen ist, durch ein fenster oder sonst auf schleichwegen in das schlafgemach der Lucretia ein. — Die Shakespeare'sche darstellung haben wir schon mehrfach erwähnt. Gerade hier konnten wir bei ihm einige besonders auffallende reminiscenzen an Livius feststellen.

So könnten nur noch die eigenen zuthaten Chaucers einen erkennbaren einfluss auf unser gedicht ausgeübt haben. Es sind dies, wie oben erwähnt, vv. 1812—1824. Sie zeigen allerdings einige ähnlichkeit mit drei stellen des Shakespeare'schen werkes. Ihrer länge wegen können diese hier nicht angeführt werden.

1. Zu Chaucer v. 1819—1821:

„Tarquinius, that art a kinges eyr,
And sholdest, as by linage and by right,
„Doon as a lord and as a verray knight“ ...

vgl. Lucr. v. 596—630, die gewissermassen den gedanken in allen einzelheiten ausführen.

2. V. 1822—1824:

„Why hastow doon dispyt to chivalrye?
Wy hastow doon this lady vilanye?
Allas! of thee this was a vileins dede!“

---

[1]) Skeat, L. o. the G. W. Notes to Lucretia f. v. 1780.

Hierzu vgl. Lucr. v. 197—210, die ebenfalls dem gedanken nach sehr ähnlich sind.

3. V. 1815—1818:

> „She loste bothe at-ones wit and breeth,
> And in a swough she lay and wex so deed,
> Men mighte smyten of her arm or heed;
> She feleth no-thing, neither foul ne fair.“

Vgl. Lucr. v. 1261—1267. — Die eigentliche erzählung (v. 673 bis 686) bringt in „Lucrece“ diesen gedanken nicht. Zwischen beiden stellen bei Shakespeare besteht ein leichter widerspruch, der sich dadurch erklären würde, dass wir etwa annähmen, der dichter habe während der zeit, die zwischen der abfassung der ersten und der zweiten stelle verging, Chaucer's legende kennen gelernt. Entscheiden möchte ich auf grund des angeführten materials diese „Chaucer-frage“ nicht. Bei der bereits besprochenen tendenz der Chaucer'schen verse würde die annahme einer beeinflussung unseres dichters durch seinen vorgänger eine besondere bedeutung gewinnen. Ich erinnere an die bemerkung Brandl's, der in seinem „Shakespeare“ (s. 80) hervorhebt, dass gerade die in diesen versen ausgesprochene auffassung der handlungsweise Tarquins dem epos eine aristokratische färbung giebt. Aber dieser höfische charakter beruht doch andererseits nicht allein auf solchen stellen, wie in einem späteren abschnitt auszuführen ist. Das ganze gedicht ist von demselben geiste durchweht. Denkbar wäre es also auch, dass Sh. dieser tendenz folgend zu einer ähnlichen auffassung der that unabhängig von seinem vorgänger gekommen wäre.

Die übrigen bearbeitungen der Lucretiafabel können wir kürzer abfertigen.

IV. Painter.

Hat Sh. vielleicht die erzählung des Livius in Painter's übersetzung vor sich gehabt? Diese frage erledigt sich dadurch, dass P. einiges Detail ausgelassen hat, welches sein grosser landsmann aus Livius übernommen hat. Er erzählt nicht, dass die prinzen im zelte des Tarquin zusammenkommen; ferner fehlt der kleine satz „cum forma, tum spectata castitas“ (s. o.). Das charakteristische Moment, das bei Sh. so sehr hervortritt, nämlich dass Tarquin seine hand auf

die brust der Lucretia legt, erzählt er einfach mit den worten: „and keeping her down with his left hand" ... Ausserdem lässt P. den Prinzen drohen, „he would also kill his slave and place him by her", abweichend von Livius „cum mortua iugulatum servum nudum positurum ait". Sh. sagt (Lucr. v. 515) ausdrücklich: „some worthless slave of thine I'll slay".

Ausserdem vermeidet P. die hindeutung auf den verstellten wahnsinn des Brutus und verändert die betreffende stelle des Livius. Wie wir oben gesehen, ist Sh. dagegen mit der Brutussage durchaus bekannt.

Diesen gründen, die gegen eine bekanntschaft Sh.'s mit Painter's novelle sprechen, stehen keine gewichtigen übereinstimmungen entgegen.

Selbständiger als von Painter ist die Lucretiasage in christlicher zeit von Augustinus, dann später von dem italienischen novellisten Bandello und von Chaucer's freunde Gower behandelt.

V. Augustinus.

Zuerst eine kurze bemerkung über die stellungnahme des heiligen Augustin in den kapiteln 16—19 des ersten buches seines werkes „Vom Gottesstaate".

Augustin hat bei seiner auseinandersetzung den zweck, die christlichen jungfrauen, die um ihres glaubens willen geschändet wurden, gegen den vorwurf der feigheit zu verteidigen. Er verwirft den selbstmord in jedem falle: fremde gewaltthat kann weder die seele noch den leib der vergewaltigten beflecken. Den freiwilligen tod der Lucretia fertigt er (kap. 19) mit den worten ab: „Si adultera, cur laudata; si pudica cur occisa?" Zu erklären weiss er allerdings die handlungsweise der Römerin. Er sagt: „Romana mulier, laudis avida nimium, verita est, ne putaretur, quod violenter passa, cum viveret, libenter passa, si viveret. Unde ad oculos hominum mentis suae testem illam poenam adhibendam putavit, quibus conscientiam demonstrare non potuit".

VI. Bandello.

Die erzählung des Bandello basiert auf Livius; aber während Painter eine blosse übersetzung liefert, stellt sich die novelle B.'s als verhältnismässig freie bearbeitung dar.

Ovid scheint stellenweise benutzt, und die ausführungen Augustins hat der Italiener ebenfalls gekannt. Besonders der rhetorische schmuck tritt hervor. Die erzählung ist äusserst lebhaft und reich an detail. Eine reihe von kleinen übereinstimmungen mit Sh.'s „Lucrece" übergehe ich. Sie müssten bedeutender sein, um bei dem fehlen von jeglichem anhaltspunkte für die annahme einer bekanntschaft Shakespeare's mit dem italienischen original, beweiskraft zu haben.

Der geist der beiden renaissance-dichtungen ist ein durchaus verschiedener. Zwar tragen beide rhetorisches gepräge, denn auch bei dem Italiener liegt das hauptgewicht auf den reden der handelnden personen. Der versuch Collatins, die Lucretia vom selbstmord zurück zu halten, und ihre entgegnung nehmen allein über die hälfte der ganzen novelle ein. Aber der charakter der rhetorik ist ganz verschieden. Der Italiener nimmt sich ersichtlich die alten historiker der kaiserzeit zum muster. Seine reden erinnern in ihrer form stark an das wohlgesetzte plaidoyer des anklägers und des verteidigers. Durch ihre logische vollendung wenden sie sich durchaus an den verstand. Im gegensatz dazu trägt die rhetorik des englischen epos durchweg lyrischen charakter. Sie spricht zum herzen des lesers. Ueberall tritt der einfluss der gleichzeitigen lyrik zu tage, der motive und bilder entlehnt werden; die auch den stil in hohem grade beherrscht. Diese tendenz übt natürlich auch auf die charaktere der auftretenden personen ihren einfluss: die Lucretia des Bandello ist eine frau, die uns durch ihren klaren, nüchternen verstand, ihre geistesgegenwart, ihre unerbittliche konsequenz imponiert, aber uns nicht menschlich näher tritt: selbst in der äussersten bedrängnis verlässt sie ihre ruhe nicht. Kalt überlegt sie, was zu thun ist, und liefert schliesslich mit voller berechnung ihren körper dem Tarquinius aus, in dessen armen sie aber „come una statua" ruht. Im übrigen herrscht echt italienischer geist. Die aussicht auf die genugthuung der „vendetta" ist das hauptmotiv, mit dem Collatin auf die Lucretia einzuwirken sucht, um sie dem Leben zu erhalten.

Eine bekanntschaft B.'s mit Augustinus tritt, wie erwähnt, an einzelnen stellen unverkennbar hervor. So besonders, wenn er seine heldin in ausführlicher breite auseinander setzen lässt, sie habe in der erzwungenen umarmung des Tarquin ein lust-

gefühl empfunden und fühle sich deshalb nicht von schuld frei. Auch die oben angeführte erklärung Augustin's für Lucretia's that ist verwertet.

Nach dieser charakteristik der italienischen novelle brauche ich nicht hervorzuheben, wie sehr verschieden der geist der Shakespeare'schen dichtung ist; dass uns die heldin seines epos unendlich viel verständlicher und liebenswürdiger erscheint.

VII. Gower.

Gower erzählt die geschichte in seiner „Confessio Amantis“[1]) (Liber Septimus). Das buch enthält eine art fürstenspiegel und zwar mit zugrundelegung der briefe des Aristoteles an Alexander. An der in betracht kommenden stelle behandelt G. die „quinta policia regiminis principum“, nach Aristoteles die „castitas“. Er führt die unheilvolle wirkung der lascivia an beispielen vor.

Was die quellen anlangt, so stellt Bech[2]) fest: „Chaucer und Gower sind ... unabhängig von einander Ovid als hauptquelle gefolgt, und haben sich, wo ihre vorlage nicht genügenden aufschluss gab, beide — der eine weniger, der andere mehr — bei Livius rats erholt“. Die untersuchungen Bech's sind nicht sehr eingehend, doch hat er darin recht, dass G. mehr als Chaucer die Ovidische fassung erweitert und, meist Livius sich anschliessend, mit detail ausschmückt.

Die frage, ob Shakespeare Gower's erzählung benutzt habe, ist zu verneinen. Mögen auch kleine übereinstimmungen vorkommen, so fehlen andererseits bei Gower eine reihe von einzelheiten, die Sh. gerade näher ausführt. So erzählt G. nichts davon, dass Tarquin droht, die Lucretia in den verdacht des ehebruchs mit ihrem sklaven zu bringen, ebensowenig berichtet er von dem racheschwur der römischen edelleute und der Brutusfabel. Auch dass Tarquin seine hand auf die brust seines opfers legt, finden wir nicht erwähnt.

Im übrigen muss zugegeben werden, dass G.'s erzählung phantasievoll und lebendig ist und jedenfalls viel selbstständiger als Chaucer's legende.

---

[1]) Ed. by Pauli S. 251—264 (374 verse).

[2]) Bech, Quellen und Plan der Legend of Good Women und ihr Verhältnis zur Confessio Amantis. Anglia V, 313 ff., vgl. bes. s. 332—336.

Damit schliesse ich die untersuchung der quellenfrage. Das ergebnis ist also folgendes: die benutzung des Livius ist als sicher, die des Ovid als wahrscheinlich anzusehen. Vielleicht hat auch Chaucer's legende eingewirkt. Dass die beeinflussung Sh.'s durch die beiden römischen schriftsteller eine direkte gewesen sei, ist damit noch nicht erwiesen. Jedenfalls ist keine der von uns besprochenen versionen als mittelglied zu denken. Ausgeschlossen erscheint eine direkte entlehnung durchaus nicht. Wie oben erwähnt, ist eine bekanntschaft unseres dichters mit dem ersten buche des Livius festgestellt, und für Ovids metamorphosen ist dasselbe durch Dürnhofer's arbeit (s. o.) wahrscheinlich gemacht.

Wollen wir aber nicht annehmen, dass Sh. den urtext von Ovid's Fasten kannte und benutzte, so bleibt nur übrig, zu vermuten, dass eine der verlorenen balladen seine quelle war. In ihr müsste Ovid's und Livius' erzählung so vereinigt gewesen sein, wie sie als grundfabel in unserm epos vorliegt.

Damit komme ich zum zweiten teil des gewonnenen ergebnisses. Die antike fabel ist, wie wir gesehen, im grossen und ganzen, und teilweise auch in einzelheiten, in unserm gedichte gewahrt. Aber sie ist doch nur der stamm, an dem die phantasie des dichters hinaufrankt, und der schliesslich unter dem üppigen beiwerk fast verschwindet.

Kiel. Wilhelm Ewig.

FAERIE QUEENE UND PILGRIM'S PROGRESS.

Ein beitrag zur quellenfrage Bunyans.

Man darf mit recht seine verwunderung darüber aussprechen, dass man sich in England, der heimat Bunyans, lange zeit so auffallend wenig litterarisch mit dem manne beschäftigt hat, dessen werk so grosse bedeutung erlangt und so allgemeine verbreitung auch über England hinaus gefunden hat. Philip[1]) sucht in seiner biographie Bunyans die erklärung dieser, wenn auch nicht gerade seltenen, so doch immerhin merkwürdigen thatsache wohl mit recht nicht in nationaler gleichgiltigkeit der Engländer gegen Bunyan und sein werk, sondern in dem umstande, dass man Bunyans geschichte mit der seines Christian identifizierte, weil ja Pilgrim's Progress thatsächlich das seelenleben des verfassers darstellt. "The history of the Pilgrim is his own history," sagt Venables[2]) in seiner trefflichen einleitung, und Froude stimmt ihm bei: "The allegory is the life of its author cast in an imaginative form. Every step in Christian's journey had been first trodden by Bunyan himself."[3]) Vielleicht aber mochte der grund auch darin liegen, dass Bunyan zunächst nur in den mittlern und niedern klassen des volkes bekannt war,[4]) und die gelehrten sich vielfach geringschätzig über ihn aussprachen,[5]) bis allmählich auch in diesen kreisen die erkenntnis von der bedeutung der werke dieses meisters in der allegorischen darstellung durchdrang. Wohl begegnet uns schon früh ein kurzer abriss seines lebens, sogar bald nach seinem tode, im jahre 1692, unter dem titel: Life and notions of Bunyan. Dann aber

---

[1]) Philip, Preface s. 5. — [2]) Venables s. XLII.
[3]) Froude s. 16. — [4]) Encycl. brit. IV, 530.
[5]) Brown s. 478.

erschien ziemlich ein jahrhundert nichts über Bunyan[1]), und selbst als man schrieb, begnügte man sich mit lebensbeschreibungen. Allenfalls wies der biograph oder herausgeber der werke dieses interessanten schriftstellers flüchtig auf die bedeutung und auf die grosse verbreitung hin, und knüpfte vielleicht auch einige bemerkungen ästhetischer art daran. Jedoch an eine kritische betrachtung der werke Bunyans wagte man sich nicht, als scheute man sich, bei dem liebling der grossen und kleinen die kritische sonde anzulegen, als fürchtete man, ihn des heiligenscheines eines unvergleichlichen genies zu entkleiden. Man sah in ihm offenbar nur den theologen, dessen von gott eingegebenes werk man fleissig las, kommentierte und paraphrasierte. Daher denn auch an solchen predigten über Pilgrim's Progress, an kinderbearbeitungen, an lectures usw. kein mangel.[2])

Aber der trieb der forschung überwand diese ehrfurchtsvolle scheu. Man begann das leben dieses in der englischen litteratur so einzig dastehenden geistes zum gegenstand wissenschaftlicher forschung zu machen, sodass nunmehr eine biographische litteratur über Bunyan vorliegt.[3]) In seinem meisterwerke, im Pilgrim's Progress, sah die wissenschaft keine göttliche eingebung mehr, sondern sie betrachtete es einfach als litterarisches denkmal, nicht anders, als sie den dichtungen eines Shakespeare oder Milton gegenüberstand. Ja man wagte es sogar, nach eventuellen quellen zu forschen. Seitdem hat nun diese quellenfrage die gemüter lebhaft beschäftigt, und keiner, der mit Bunyan wissenschaftlich zu thun hat, versäumt es, ihr gegenüber stellung zu nehmen. Aber der standpunkt, den die gelehrten dabei einnehmen, ist ein sehr verschiedener, oft geradezu entgegengesetzter. Teils verhält man sich in der frage nach vorbildern und quellen glattweg ablehnend, teils ist man auf der andern seite viel zu weit gegangen. Und heute noch stehen sich beide ansichten gegenüber.

Die eine möchte Bunyan als einen völlig ungebildeten menschen hinstellen, um ihn dadurch in seiner litterarischen bedeutung um so mehr zu erhöhen. Sie sieht in ihm eine

---

[1]) Eine bemerkenswerte ausnahme bildet jedoch die ausgabe von Mason, 1784, in 6 bden., mit anmerkungen. London.

[2]) Brown s. 494 zählt sie auf.

[3]) Brown s. 494.

ganz unnormale erscheinung der litterarischen welt, ein absolut originales genie, das im wesentlichen nur aus sich selbst geschöpft hatte. Ausser der bibel, auf die sich alle seine ausdrücke, bilder, gleichnisse usw. zurückführen liessen, hätte er allenfalls noch das Book of Martyrs von John Foxe gekannt, sowie Plain man's pathway to heaven und Practice of piety, die ihm seine frau in die ehe mitbrachte, im übrigen aber nichts.[1]) Man berief sich dabei auf das übereinstimmende zeugnis, dass Bunyan nur diese beiden bücher im gefängnis gehabt hätte,[2]) und auf seine eigne aussage:

Manner and matter too was all my own.[3])

Ein so merkwürdiger mensch wie Bunyan musste notwendigerweise auch in seinen schriften merkwürdig, d. h. original sein. Er durfte keine vorgänger haben, durfte nur auf sich selbst angewiesen sein. So verneinte man von vornherein, dass Bunyan irgendwelche quellen oder vorlagen gekannt und benutzt hätte, und lehnte es ab, darnach zu suchen. In übertriebener verehrung für den ja ohne zweifel trefflichen autor kam man zu völliger überschätzung seines genius. So sagt Philip:[4]) "There is no sort of reason for looking any farther than the Scriptures for the original of his immortal allegory." In gleichem sinne spricht sich Wright aus:[5]) "From not one of these (d. h. Guileville, Book of the Pilgrimage of Man, Bernard's Isle of Man, Spenser's Faerie Queene) has any one been able to quote five lines or one single one of his characters borrowed by Bunyan." Und noch heute begegnen solche stimmen: Peacock[6]) bezweifelt ausser der bibel jede andre quelle: "These two quotations (nämlich Hebr. 11, 13 und Ephes. 6, 11—13) show that the conception of life as a pilgrimage or a warfare, is as familiar to the Christian mind as the straight gate and narrow way leading to eternal life, or the house of God, „built upon the foundations of the apostles and prophets", and demonstrate that there is no occasion to search out obscure sources for the Pilgrim's Progress and the Holy War." Auch

[1]) Dass Bunyan die „Acte und Monumente" gekannt hat, steht ausser allem zweifel und wird allgemein zugegeben: Froude s. 84; Hill s. 27; Dict. of nat. biogr. VII.

[2]) Froude s. 84 und anderwärts.

[3]) Peacock s. XXX. — [4]) S. 547. — [5]) S. XLVIII.

[6]) S. XXIX seiner einladung zu Holy War.

Brown ist dieser ansicht und verwirft jedes quellensuchen als unnötig.[1]) Und erst vor kurzem hat sich Heath in seinem aufsatze: The archetype of the Pilgrim's Progress gegen jede litterarische quelle ausgesprochen, indem er die idee des treuen christen als eines fremdlings und pilgers auf erden einzig aus der bibel ableitete. Durch Lollarden sei dieser gedanke besonders aufgebracht worden. Im übrigen führt er alles auf anabaptistische verhältnisse zurück, indem er schreibt: "Frame work and texture of Pilgrim's Progress is redolent of Anabaptist ideas and Anabaptist history", z. b. also Palace Beautiful sei ein idealisiertes anabaptistisches Community house.

Aber man darf sich Bunyan nicht als einen völlig ungebildeten menschen vorstellen, dessen horizont über den gedankenkreis der bibel nicht hinausgegangen wäre. Das beweist schon sein wortschatz, der sich über den eines gewöhnlichen mannes seiner zeit weit erhebt. Wenn Macaulay[2]) in seinem ausgezeichneten Essay Bunyans sprache und stil das „wörterbuch des gemeinen mannes" nennt, und wenn auch gilt:[3]) "Its (d. h. Pilgrim's Pr.) English is the simplest and homeliest English that has ever been used by any great English writer", so muss man doch andrerseits bedenken, dass ausdrücke wie types, metaphors, abstract oder ad infinitum[4]) und worte wie historiology, primum mobile, non-plus[5]) dem einfachen manne in den tagen Bunyans fern lagen. Und wenn Bunyan einzelne namen sogar aus der klassischen mythologie bringt, wie z. b. Python, Cerberus, Alecto, Tisiphone, Megära,[6]) so sind das worte und begriffe, von denen er an sich ebensowenig eine ahnung haben konnte, wie die bauern seines dorfes, die er also irgend wo anders her als aus der bibel haben musste. Auch die technisch-theologischen ausdrücke in den schriften Bunyans weisen darauf hin, dass er einen weitern horizont hatte, als man anzunehmen geneigt ist; wenn man auch einräumen muss, dass zu jener zeit auch der einfachste mann sich vielmehr mit theologischen fragen beschäftigte als jetzt. Man

---

[1]) S. 290 und an andern stellen.

[2]) Macaulay, Essays: Southey's Edition of the Pilgrim's Progress s. 187.

[3]) Mr. Green, short history of the English people s. 614, zitiert bei Venables.

[4]) alle aus Pilgrim's Progress.

[5]) alle aus Holy War. — [6]) alle aus Holy War.

lese einmal Talkatives worte in Pilgrim's Progress:[1]) "I will talk of things Heavenly, or things Earthly; things Moral or things Evangelical; things Sacred, or things Profane; things past or things to come; things foreign or things at home; things more essential or things circumstantial." Diese stelle mit so scharfer hervorkehrung der gegensätze, mit diesen z. t. fast philosophischen begriffen kann unmöglich ein gänzlich ungebildeter Engländer des 17. jahrhunderts geschrieben haben. Wie sich freilich Bunyan diese für seine verhältnisse immerhin beachtenswerten kenntnisse verschafft hat, das ist eine andre frage. Er braucht sich ja sein wissen nicht gerade lediglich aus lektüre verschafft zu haben. Theater,[2]) volksversammlungen, reden usw. können es bereichert haben. Ausserdem brachte ihn sein eigentümliches schicksal und der zauber seiner persönlichkeit ganz sicher mit weiten kreisen in berührung, so dass dieser umgang mit andern, der bildung nach über ihm stehenden leuten nicht ohne einfluss blieb. Dass Bunyan bei alledem nur halbgebildet war, das geht aus der inkonsequenz seiner orthographie,[3]) sowie aus den versehen hervor, die ihm zuweilen unterlaufen, wie er z. b. frontice-piece schreibt für frontispiece,[4]) oder Legion offenbar in falschem verständnis einer bibelstelle (Marc. 5, 19) für einen eigennamen hält.[5])

Man darf sich aber Bunyan auch nicht als ein originales genie vorstellen. Seine stärke liegt überhaupt gar nicht in dem, worin man ihn so gern als unvergleichlich darstellt: in der allegorie und in der erfindung. "As an allegory it (d. h. P.'s P.) had many predecessors, and if regarded simply on the ground of allegorical propriety and unity of aim, some rivals, if not superiors."[6]) Sie liegt vielmehr in der beschreibung, in der erzählung, und besonders in dem allgemein menschlichen interesse, das er dieser zu geben weiss: "L'allégorie[7]) s'évapore

---

[1]) P.'s P. s. 82.

[2]) Ein positives zeugnis, dass B. das theater besuchte, haben wir freilich nicht. Vgl. ferner s. 48.

[3]) Natürlich ist zweifelhaft, wieweit B. selbst bei dieser orthographie in frage kommt.

[4]) H. W.: to the reader 1, 19. — [5]) H. W. 13, 2. — [6]) Venables s. XLII.

[7]) M. Marc-Monnier, bibliothèque universelle et revue Suisse 1885, 28. bd., s. 463.

et l'humanité reste." Venables sagt "It is probably on its merits as a story that its universal interest and its lasting vitality rests."[1] Man muss sich in diesem punkte besonders vor einer überschätzung Bunyans hüten, und Hallam[2] tritt mit recht dagegen auf, indem er auch die schwächen des religiösen allegoristen zeigt. Bunyan ist also vielmehr reproduktiv zu nennen als schöpferisch. Es ist sicher, dass seine gedanken zum grössten teil der bibel entstammen. "There is scarce a circumstance or metaphor in the Old Testament which does not find a place, bodily or literally, in the story of the Pilgrim's Progress; and his peculiar artifice has made his own imagination appear more creative than it really is."[3] Giebt man aber zu, dass Bunyan bei der bibel starke anleihen macht, nun, so sieht man in ihr eben auch eine quelle. Ja auch alle die dramatis personae bei Bunyan sind nicht seines geistes kinder, sondern englische männer und frauen seiner zeit und seiner umgebung.[4] Was also wirklich original an Bunyan ist, schwindet sehr zusammen. Aber abgesehen davon verkennen die, welche Bunyan zu einem originalen genie stempeln wollen, das wesen der originalität und des genies vollkommen. Hill citiert darüber eine stelle, in der es heisst:[5] "Though not creative, bu tfounded on previous acquisitions, it is originative, and seems to consist in the faculty of discovering and developing novel combinations, extending the boundaries of knowledge and opening fresh sources of intellectual enjoyment." Nicht darin also[6] besteht das genie, dass es etwas absolut neues bringt: "le génie n'invent ejamais",[7] sondern in dem, was es aus dem vorgefundenen stoffe macht. Das beste beispiel für die umformung und vertiefung gegebener vorlagen bietet ja Shakespeare. Die gegner jeder frage nach den quellen bei Bunyan brauchen sich also gar nicht so zu sträuben: selbst wenn es sich herausstellte, dass die idee von P.'s P. oder einzelne momente darin nicht original, d. h. nicht aus seinem eigenen kopfe entsprungen wären, so thäte das doch der grösse Bunyans keinen schaden.

Dieser ansicht von einer völligen originalität Bunyans trat nun sehr früh schon eine zweite gegenüber. Bereits die eignen

---

[1]) S. XLI. — [2]) IV, 552. — [3]) Hallam IV, 552. — [4]) Venables s. XLIV. [5]) Hill s. 3. — [6]) Nach Hill's citat. — [7]) Hill s. 5.

zeitgenossen zweifelten an seiner originalität, weswegen er sich genötigt sah, gegen diese skeptiker front zu machen. Aber diese zweifel sind wohl mehr auf rechnung seiner feinde und neider zu setzen, als dass man ihnen gewicht beilegen könnte. Indessen schon der umstand schien auffällig, dass ein mann aus dem volke allegorisch dichtete. Wie kam er dazu? Die allegorie ist in England nie recht volkstümlich geworden, so sehr sie auch gerade in diesem lande gepflegt worden ist; und wenn Piers Plowmann auch für das volk berechnet war, sein verfasser gehörte den litterarischen kreisen an. Dazu war man bei der lektüre Bunyans auf stellen gestossen, die man schon anderwärts gelesen zu haben meinte. Man war geneigt, nicht nur in einzelnen punkten, sondern auch in der äussern form und innern komposition den einfluss andrer werke zu erkennen, von leisen anklängen bis zu starken entlehnungen und wirklicher nachahmung.

So suchte man das vorbild des Palace Beautiful in der sage von Sir Bevis of Hampton: "The recollection of Sir Bevis of Southampton furnished Bunyan with his frame work",[1]) ja man behauptete sogar, dass dies die einzige litterarische quelle sei, zu der sich bei Bunyan beziehungen finden liessen:[2]) "The only work of fiction in all probability, with which he could compare his Pilgrim, was his old favourite, the legend of Sir Bevis of Southampton." Offenbar glaubte man in den unstäten wanderungen des Bevis, in seinen kämpfen mit riesen, drachen und löwen, oder in der quelle, in die der held stürzt, um aus ihr neue kraft zu erhalten, parallelen zu P.'s P. zu erkennen. Danach könnte man vielleicht in diesem gedichte eine quelle Bunyans vermuten, denn dass er es gekannt hat, bezeugt er selbst.[3]) Die anregung zum „Thal der Todesschatten" glaubte man in John Maundevilles „Valley Perilous" gefunden zu haben,[4]) einzelne andre gedanken wollte man aus dem Pricke of Conscience von Richard Rolle von Hampole[5]) ableiten, oder aus den visionen Peters des Pflügers.[6]) Auch auf Wicliff

---

[1]) Froude s. 160. — [2]) Encycl. brit. IV, 529.

[3]) s. später. Freilich könnte man ebensogut an andre ritterdichtungen denken, wie etwa Guy von Warwick.

[4]) Brown s. 290, der es freilich verwirft.

[5]) Hill s. 34. Ob allerdings Rolles werke damals überhaupt noch gelesen wurden, ist wohl zweifelhaft. — [6]) Hill s. 34 und anderwärts.

ging man zurück. Ohne zweifel gehörte Wicliff zu den lieblingsautoren Bunyans.[1])

Weiterhin suchte man, weil es in der that sehr nahe lag, nach beziehungen zu der reichlichen zeitlich unmittelbar vorhergehenden litteratur religiös-allegorischer art, die vielfach im titel oder in der idee gleichheit oder ähnlichkeit zeigt. Eine ganze reihe von den zahllosen werken dieser gattung hatte man im auge.[2]) Man dachte an the Pilgrimage of Perfection von William Bond, einem bruder von Sion Monastery, zuerst gedruckt bei Wynkyn de Worde, 1526; an die Pilgrimage to Paradise von Leonard Wright, London, 1591; an Pilgrim's Journey towards Heaven von W. Webster, 1613; an Pilgrim's Practice von R. Bruen, 1621; an die Pilgrimage of Dovekin and Willkin to their Beloved in Jerusalem von Bolwert (Bolswaert), 1627, an Pilgrim's Passe to the New Jerusalem von M. R. Gent 1659; an die Spiritual Journey towards the Land of Peace, ebenfalls 1659.

Aber mag sich wirklich auch der und jener anklang finden, im allgemeinen gilt von ihnen allen, was Brown sagt: "The connection is little more than the mere suggestion contained in the titles":[3]) ausser dem titel und vielleicht einigen gedanken, wie sie in der natur der sache lagen, lassen sich wenig beziehungen finden. Möglich ist es, dass Bunyan das eine oder das andre buch gekannt hat, etwas positives lässt sich aber nicht sagen. Dasselbe möchte ich Dunlop gegenüber bemerken, wenn er meint, auch in Rutebeufs „Weg zum Paradiese“ finden sich viele bilder,[4]) die dann in werken wie Pilgrim's Progress wiederkehrten.

Mit mehr recht hat man dann hingewiesen auf Bernards Isle of Man und Phineas Fletchers Purple Island, wenigstens für Holy War,[5]) mit dem sie verwandtschaft zeigen sollen. Für Pilgrim's Progress mehrten sich die stimmen, die aufmerksam machten auf ein gedicht: The Pilgrimage, in Geoffrey Whitney's Emblems aus dem jahre 1586, das die idee zu Bunyan's Pilgrim's Progress angeregt haben sollte,[6]) sowie

[1]) Hill s. 31.

[2]) Philip s. 560—564 und Brown s. 286/87 bringen noch mehr. Sie geben auch den vollen titel.

[3]) S. 286. — [4]) Dunlop, anmerkung 401 zu s. 321.

[5]) Brown s. 287, Wright s. XII. — [6]) Philip s. 563.



namentlich auf George Herberts Pilgrimage [1]) in seinem Temple, 1631, und auf Francis Quarles' Emblems, 1635; endlich auch noch auf ein gedicht: The Pilgrimage von Walther Raleigh. [2])

Alle diese werke beweisen, wie ausserordentlich beliebt zu allen zeiten bei den schriftstellern die idee war, das menschliche leben als pilgerfahrt aufzufassen. Die möglichkeit also, dass Bunyan eins von ihnen gekannt hat, darf man nicht kurzer hand abweisen. Aber selbst wenn es der fall war, eine verwandtschaft zwischen ihnen und Bunyans allegorie zeigt sich nur in der "fundamental idea of a godly life as a pilgrimage", [3]) und wenn sich gleiche gedanken finden, so zeigen sie gerade, wie viel grösser die kraft und schönheit ist, mit der sie Bunyan zum ausdruck bringt.

Während man nun aber bei allen den genannten dichtungen ausser der ähnlichkeit in der idee nur unbedeutende einzelheiten vorbringen konnte, aus denen eine eventuelle bekanntschaft Bunyans mit ihnen und anregung oder beeinflussung in seinen werken ersichtlich sein sollte — und sich ja auch z. t. thatsächlich ergab —, wurde bald der positive beweis gebracht, dass Bunyan das hauptwerk des französischen mönches De Guileville unbedingt gekannt haben müsse und anklänge daran in seinem Pilgrim's Progress zeige. Es geschah durch Nathaniel Hill, nachdem schon zuvor Dunlop zum ersten male diesen gedanken ausgesprochen hatte. [4]) Das buch, in dem seine hinterlassenen manuskripte herausgegeben wurden, erschien 1858 unter dem titel: The ancient poem of Guillaume de Guileville, entitled le pèlerinage de l'homme, compared with the Pilgrim's Progress of John Bunyan. Edited from notes collected by the late Mr. Nathaniel Hill of the royal society of literature, with illustrations and an appendix. London 1858. [5]) Guileville hatte bekanntlich in der ersten hälfte des 13. jahrhunderts, seinerseits durch den rosenroman angeregt, ein grösseres gedicht verfasst, das man mit dem namen Roman des trois pèlerinages bezeichnet. Es bestand aus drei teilen: Pèlerinage de l'homme

[1]) Ziemlich allgemein zugestanden: Froude s. 84 etc.
[2]) Brown s. 288.
[3]) Brown s. 287.
[4]) Dunlop, anmerkung 401 zu s. 321.
[5]) Herr professor dr. Wülker hatte die güte, mir ein exemplar dieses seltenen und nicht sehr bekannten werkes zur verfügung zu stellen.



durant qu'est en vie (= Pèl. de la vie humaine); Pèlerinage de l'âme séparée du corps (= sortie du corps); Pèlerinage de notre Sauveur Jésus-Christ (= la vie de notre Seigneur). Dieses werk, das bald auch in prosa übertragen wurde, war nun, wie Hill zeigt,[1]) in zahlreichen übersetzungen in prosa und versen, in handschriften und gedruckten büchern schon früh in England verbreitet.[2]) Irgend eine dieser englischen versionen, von denen es noch im 17. jahrhundert eine gekürzte fassung gab, hätte nun Bunyan gekannt, denn P.'s P. zeige deutliche spuren davon.[3]) Hill bringt eine menge gesichtspunkte, die teils in form von anklängen, teils in direkten beziehungen den einfluss De Guilevilles auf Bunyan darthun sollen. Er zieht, um die verwandtschaft der werke Guilevilles und Bunyans zu erweisen, eine fortlaufende parallele zwischen beiden.[4]) Zu diesem zwecke zeigt er zunächst ähnliche geganken im prolog bei Guileville und in der Apology for his book bei Bunyan, wo sich die autoren[5]) über den zweck ihrer werke, über die allegorie usw. aussprechen. In der that lässt sich bereits hier eine gewisse ähnlichkeit nicht verkennen.[6]) Bei beiden ist „das ganze als ein traumgesicht des dichters eingekleidet."[7]) Guileville sieht im traum das himmlische Jerusalem. Er ergeht sich dabei in ausführlicher schilderung der schönheit dieser stadt und des glückes ihrer bewohner, in derselben weise, wie Christian bei Bunyan[8]) seinem freunde Pliable die stadt der freuden beschreibt. Auch Pilgrim's Progress beginnt mit einem traum des verfassers, der diesen umfängt, wie er sich niedergelegt hat. Es war diese form poetischer einkleidung im mittelalter sehr üblich; selbst wenn sie also nicht Guileville entlehnt wäre, folgt Bunyan doch

---

[1]) S. 5—14.

[2]) Die älteste unter dem titel: The pilgrimage of the soule: translated oute of Frenshe in to Englysshe. Printed by W. Caxton, at Westminster, 1483.

[3]) ten Brink II s. 357. — Hill s. 14.

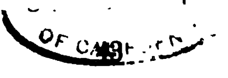
[4]) Die übersetzung, die Hill zu grunde legt, ist die der handschrift Vitellius C XIII, die vermutlich von Lydgate stammt.

[5]) Hill citiert nach der Eddition de B. et J. Petit, imp. par Berth. Runboldt.

[6]) Hill s. 15.

[7]) Wülker s. 350.

[8]) P.'s P. s. 6 und 7. Spezielle citate giebt Hill nicht, ich füge sie daher hinzu und zwar nach der Tauchnitz Edition.



hierin ältern vorlagen. Als das nächste ziel des pilgers bei Guileville, unter dem natürlich er selbst zu verstehen ist, wird das wicket-gate genannt. Aengstlich nach stab und tasche suchend, stürzt er weinend und klagend aus dem hause.[1]) Ebenso heisst es bei Bunyan: "he wept and trembled — he ran on crying."[2]) Guileville erzählt nun weiter, wie une dame de tresgrant nobilité den pilger freundlich grüsst,[3]) und als er sich über seine bürde beklagt, ihn tröstet und sich als führer anbietet. So wird Christian bei Bunyan von Evangelist, der auch als a very great, and honourable person geschildert wird, getröstet und auf den rechten weg gewiesen, dessen kennzeichen das wicket-gate ist.[4]) Die bürde Christian's entspricht dem bloquel pesant Pilgrim's.[5]) Charakteristisch ist auch, dass beide dichter das ablegen der irdischen kleidung vor dem einzuge ins himmlische Jerusalem als unerlässlich hinstellen: Guileville hier vor dem wicket-gate, Bunyan vor dem flusse.[6]) Nun bringt Gracedieu — das ist der name der führerin — ihren schützling nach ihrem mit glocken und türmen versehenen hause, welches "toute en hault en lair pendoit, Et entre terre et ciel estoit."[7]) Nach Hill stellt es die kirche Christi dar, und es entspricht ihm bei Bunyan das haus des Interpretor.[8]) Beim anblick des flusses vor dem hause, über den keine brücke führt, will der pilger den mut sinken lassen. In ähnlicher weise verzagt auch Christian beim anblick der löwen vor dem Palace Beautiful, nur auf Watchful's zuspruch[9]) bleibt er fest. Der strom stellt, wie Hill sagt, symbolisch das wasser der taufe dar,[10]) Bunyan hätte ihn in den Slough of Despond verwandelt.[11]) Wie Gracedieu Pilgrim wegen seines kleinmutes vorwürfe macht, so fragt Watchful zürnend Christian: "Is thy strength so small?"[12]) Und wie der pilger am andern ufer

---

[1]) Hill s. 18. — [2]) P.'s P. s. 1 und 4. — [3]) Hill s. 18.
[4]) Hill s. 19. — P.'s P. s. 2/3. — [5]) Hill s. 20, anm. 1.
[6]) Hill s. 21. — Ps. P. s. 178. — [7]) Hill s. 21.
[8]) Hill s. 21/22. — P.'s P. s. 24. Sehr viele züge passen jedoch auf den Palace Beautiful. Hill scheint dabei manchmal noch das haus des Interpretor im auge zu haben, wenigstens drückt er sich oft nicht deutlich genug aus.
[9]) P.'s P. s. 44.
[10]) Hill s. 22. — P.'s P. s. 7.
[11]) Beide behauptungen Hills dürften wohl nicht absolut sicher stehen.
[12]) P.'s P. s. 44.

hilfe erhält, so kommt bei Bunyan beim Slough of Despond Help dem armen Christian zu hilfe.[1]) Nach diesem bade der reinigung darf nun der pilger das haus seiner führerin betreten, in dem er ausser andern die vier allegorischen figuren Reason oder Prudence, Sapience oder Discretion, Repentance oder Piety, Charity oder Love trifft. Diese vier namen begegnen uns wörtlich bei Bunyan: sie sind die bewohnerinnen des Palace Beautiful. Dieser umstand allein würde ziemlich genügen, um den einfluss Guilevilles auf Bunyan sicher zu stellen. Aber Hill bringt noch weitere momente. Zunächst führt er noch einige züge an, die ihre entsprechung im Palace Beautiful haben. Im hause Gracedieus wohnt auch Moses, die verkörperung des gesetzes — diesem entspräche bei Bunyan Legality; sowie Nature — das seitenstück dazu sei Bunyans Wordly-wise-man.[2]) Guileville erzählt von einem kreuze, dessen buchstaben P, A, X symbolisch gedeutet werden. Auch bei Bunyan wird ein kreuz erwähnt: sein anblick befreit Christian von seiner bürde.[3]) Hill fährt fort: Charity hält eine predigt, und nach beendigung dieser rede wenden sich viele unglückliche bittend an sie und an Repentance, aber manche pilger gehen heimlich zu Moses. Diesen jedoch ergeht es schlimm: sie sehen hinterher aus, als kämen sie "out of a miry slough", genau so, wie es von Pliable bei Bunyan heisst: "bedaubed with dirt";[4]) und nachdem sie gesehen haben, dass ihnen Moses nichts helfen kann, kommen sie zitternd und bittend zu den andern pilgern, gerade so, wie Christian zitternd vor Evangelist steht, als er gemerkt hat, dass von Legality kein heil zu erwarten ist.[5]) Wie nun der pilger weiter ziehen will, lässt es sich Gracedieu nicht nehmen, ihn zuvor die merkwürdigkeiten ihres hauses sehen zu lassen.[6]) So führt sie ihn zuerst in ein zimmer, wo sie ihm eine sammlung von edelsteinen zeigt. Diesen entsprechen die rarities im Palace Beautiful. Sodann wird der pilger mit der tasche Faith und dem stabe Hope versehen. Währenddem ermahnt Gracedieu den pilger und spielt dabei auf die Märtyrer an.[7]) In derselben weise spricht Evangelist

---

[1]) Hill s. 22, anm. 3. — P.'s P. s. 9.

[2]) Hill s. 22. — [3]) P.'s P. s. 34.

[4]) Hill s. 24. — P.'s P. s. 8. Ich muss hinzufügen: auch Christian ergeht es so.

[5]) P.'s P. s. 14. — [6]) Hill s. 24. — [7]) Hill s. 25.

den beiden freunden Christian und Faithful mut zu, damit sie aushalten, und sagt ihnen voraus, dass einer von ihnen seinen glauben mit dem tode besiegeln müsse.[1]) Und nachdem Faithful wirklich für seinen glauben gestorben ist, gesellt sich zu Christian ein neuer reisebegleiter, Hopeful, so wie bei Guileville der zweite begleiter des pilgers sein stab Hope sein solle. Aber immer noch nicht darf der pilger das haus verlassen: er muss zuvor noch bewaffnet werden. Ehe Gracedieu damit beginnt, übergiebt sie ihm ein schriftstück, welches das Credo in lateinischer sprache enthält: es ist bei Bunyan Christian's Roll, die er im schlafe fallen lässt und vergisst.[2]) Nun endlich wird der pilger ausstaffiert: mit dem panzer Patience, dem helm Temperance, der halsberge Sobriety, den handschuhen Continence, dem schwert Justice, der scheide Humility, dem gürtel Perseverance, der schnalle Constancy, dem schild Prudence etc. Hill sieht in dieser stelle direkt das prototyp der Armory im Palace Beautiful bei Bunyan.[3]) Allein die waffen sind dem pilger zu schwer, und daher giebt ihm die sorgende Gracedieu die kieselsteine aus Davids hirtentasche. Die schleuder und die steine Davids, mit denen er den riesen erschlug, befinden sich bei Bunyan unter den Engines im Palace Beautiful.[4]) Nachdem nun Gracedieu ihren schützling noch gehörig ermahnt hat und ihm alle möglichen guten ratschläge gegeben, begleitet sie ihn noch ein stück weges und entlässt ihn dann. So begleiten auch bei Bunyan die frauen Christian bei seinem scheiden aus dem Palace Beautiful, um ihn dann sich selbst zu überlassen.[5])

In dem folgenden appendix giebt dann Hill eine erklärung der bilder aus der handschrift und grössere stücke aus der übersetzung des französischen originals, besonders auch die einzelnen theologischen gespräche des pilgers mit allegorischen

---

[1]) P.'s P. s. 94 bis 95.

[2]) Hill s. 28. — P.'s P. s. 3 und 40.

[3]) Hill s. 28: We now come to the prototype of the armory contained in the stately Palace called Beautiful. Ich halte das nicht für ausgemacht, denn alle die armories, die in dichtungen religiösen inhalts sehr beliebt waren, gehen auf die bibel (Ephes. 6) zurück, und wir müssen immer im auge behalten, dass Bunyans vornehmste quelle die bibel ist.

[4]) Hill s. 30. — P.'s P. s. 55.

[5]) Hill s. 31. — P.'s P. s. 56.



figuren, wie Penance, Charity etc. Dabei ergeben sich denn noch manche punkte der berührung zwischen Guileville und Bunyan, z. b. die hecke am scheideweg und the stile auf der By-path meadow;[1]) die krücken von Old Age und die crutches von Mr. Ready-to-Halt;[2]) anklänge an das „Thal der Todesschatten"[3]) etc. Ueberall aber weist Hill im einzelnen ausführlich nach, wie Bunyan seine vorlage, deren stoff z. t. recht weitschweifig ist, verkürzt und vertieft hat und darum weit über seiner quelle steht; ganz wie Shakespeare, möchte ich sagen, und wenn man Bunyan den „Shakespeare der theologie" genannt hat, vielleicht um damit die nervige kraft seiner sprache[4]) und überhaupt seine bedeutung zu charakterisieren, so hat er, wie ich meine, auch in der vertiefung des stoffes einen dem grossen dramatiker verwandten zug. Zum schlusse macht Hill noch aufmerksam auf einige beziehungen in den metaphors employed by Bunyan and Guileville in their parting addresses to the reader.[5])

Es kann nach diesen ausführungen Hills keinem zweifel mehr unterliegen, dass Bunyan irgend eine englische übersetzung Guilevilles gekannt hat, und dass sein Pilgrim's Progress von der altfranzösischen dichtung beeinflusst worden ist. Wir dürfen uns ihm völlig anschliessen. Wenn wir auch nicht soweit zu gehen brauchen, wie ten Brink, auch die anregung zur ganzen idee von Pilgrim's Progress aus Guileville abzuleiten — sie könnte ja, wie wir gesehen, auch anderwärts herstammen —, so ist doch sicher, dass die zahlreichen eigenheiten, die an Guileville[6]) erinnern, unmöglich auf zufall beruhen können.

Durch diesen nachweis Hills war der bann gebrochen, der eine kritische betrachtung der werke Bunyans zu hindern schien. Freilich war auch, zum leidwesen vieler, der glorienschein der originalität etwas verdunkelt. Nunmehr sah man die schriften Bunyans mit denselben augen an, mit denen man

---

[1]) Hill App. s. XXVIII. — [2]) Hill App. s. LII.

[3]) Hill App. s. XXXIII.

[4]) Engel spricht allerdings von weichlichkeit des stiles und „stilistischer knochenerweichung", er dürfte aber wohl mit diesem urteil allein dastehen.

[5]) Hill App. s. LVI.

[6]) An eine gemeinsame quelle für Guileville und Bunyan zu denken, ist wohl keine veranlassung gegeben.

die jedes andern englischen autoren betrachtete. Man hatte gemerkt, dass — wenn nicht die ganze idee — so doch kleine besonderheiten sehr wohl mit sogenannten quellen und vorbildern in verbindung gebracht werden konnten. Und nun suchte und fand man auch noch weitere spuren in Bunyans Pilgrim's Progress und Holy War, die auf quellen zurückgingen.

Das englische volk zu Bunyans zeit hatte noch immer grosse vorliebe für die schilderung und darstellung romantischer abenteuer. Diesen geschmack seiner landsleute scheint Bunyan geteilt und ihm in seinem Pilgrim's Progress gehuldigt zu haben. Denn diese allegorie bewegt sich viel zu sehr in der sphäre der riesen und ungeheuer, der drachen und verzauberungen, als dass man nicht auf den gedanken kommen müsste, Bunyan hätte irgend welche mittelalterlich-romantische stoffe gekannt und absichtlich oder unabsichtlich in seiner dichtung verwertet. In der that ist dem so. Hill drückt denselben gedanken so aus:[1]) "Bunyan drew and embellished his composition 2. from chivalrous literature; — witness the numerous adventures and combats with giants, dragons, goblins, sieges of castles etc. .... Bunyan knew, like his predecessors, the still lingering taste of the people for romantic history and adventure, and built his allegory on the plan of the Gothic romance, — a form so pleasing to our forefathers, — and thus introduced giants, lions, monsters, demons and enchantments, into his edifice, which were familiar to him in the old chapbooks." Bunyan war ganz sicher in dem reichen sagenschatz seines volkes zu hause. Sagt er doch selbst einmal: "Give me a ballad, a news book, George on horseback or Bevis of Southhampton. Give me some book that teaches curious arts, that tells old fables."[2]) Aus dieser stelle geht unwiderleglich hervor, dass ihm die traditional literature of the people zum mindesten dem namen nach bekannt war. Und so muss man auch zugeben, dass ihm die und jene sage auch inhaltlich vertraut sein konnte, und ihm dann bei abfassung seiner werke die und jene erinnerung an ein bekanntes mittelalterliches gedicht mit einfloss, vielleicht ganz unwillkürlich.

---

[1]) Hill s. 2.
[2]) Hill s. 2.



Wie man demnach sieht, lassen sich in Bunyans schriften mancherlei spuren nachweisen, die auf quellen und vorlagen zurückzuführen sind. So kann es uns auch ganz glaublich erscheinen, wenn uns bei Bunyan auch ein anklang an Shakespeare begegnet. Zwar das Globetheater war, wie Froude sagt,[1]) nach der meinung der nonkonfirmisten „the heart of Satan's empire“. Aber der vers im zweiten teile von Pilgrim's Progress:[2])

> Who would true valour see,
> Let him come hither;
> One here will constant be,
> Come wind, come weather.

zeigt eine auffallende ähnlichkeit mit einem vers aus As you like it:[3])

> Who doth ambition shun,
> And loves to live in the sun;
> Seeking the food he eats,
> And pleas'd with what he gets;
> Come hither, come hither, come hither.
> Here shall he see
> No enemy
> But wind and rough weather.

Wohl möglich, dass Bunyan diese verse gehört hat, und sie ihm im ohre hafteten, ohne dass er wusste, woher sie kamen.[4]) Auch Brown äussert sich in diesem sinne: "Bunyan had surely[5]) read Shakespeare's As you like it, and there met with this song."[6])

Ja man darf sich sogar der ansicht nicht gänzlich verschliessen, dass Bunyan möglicherweise auch Miltons Paradise Lost gekannt hätte. Zeitlich würde dem kein hindernis entgegenstehen, denn Paradise Lost erschien 1667, also während der letzten jahre der gefangenschaft Bunyans. Thatsächlich lassen sich auch einige verwandte züge aus dem „Verlorenen Paradiese“ in Holy War finden, der im jahre 1682 erschien, wie z. b. in den beratungen der heerführer in Mansoul. Froude

---

[1]) Froude s. 94. — [2]) P.'s P. II, s. 343. — [3]) Delius I, s. 366.

[4]) Vielleicht hat er sie von wandernden schauspielertruppen gehört; das scheint mir am glaublichsten.

[5]) Jedenfalls etwas zuviel gesagt.

[6]) Brown s. 281. Das beste ist, man nimmt an, dass beide angeführten stellen auf ein altes volkslied zurückgehen.

sagt darüber:[1]) „Paradise Lost" was published at the time, that Bunyan wrote this passage. If he had not seen it, the coincidences of treatment are singularly curious. It is equally singular, if he has seen it, that Milton should not here at least have taught him to avoid making the Almighty into a stage actor. Und an andrer stelle zieht er noch eine parallele[2]) und nennt Holy War „a people's Paradise Lost and Paradise Regained in one".

Aus dem gesagten geht hervor, dass Bunyan durchaus nicht alles aus sich selbst hat, dass sich vielmehr, wenn man nach quellen und fremden einflüssen sucht, sehr verschiedene elemente ergeben, dass diese aber doch zu mannigfaltig sind, um die strikte behauptung aufzustellen, ein bestimmtes werk hätte ihn angeregt zu seinem Pilgrim's Progress oder sei seine direkte vorlage gewesen.

Aber abgesehen von allen diesen genannten werken, in denen man irgend eine beziehung zu Bunyan und besonders zu seinem Pilgrim's Progress thatsächlich oder vermeintlich gefunden, hat man nun auch noch auf Spenser's Faerie Queene hingewiesen. Es ist, als ob Bunyan in schnöder weise auch seines letzten restes von originalität beraubt werden sollte. Gegen die annahme einer bekanntschaft Bunyans mit der Feeenkönigin und einer beeinflussung Bunyans durch Spenser haben sich nun viele heftig gesträubt.[3]) Und man muss ihnen zunächst recht geben insofern, als die sache an sich unwahrscheinlich ist. Wie soll, sagt man, Bunyan, der mann aus den niedersten kreisen des volkes, mit seinem tief im volk und nur im volk wurzelnden wesen, dazu gekommen sein, Spenser zu lesen, der nur für litterarische kreise schrieb, ihn, den letzten vertreter einer bereits im absterben begriffenen höfisch-ritterlichen romantischen epik? Giebt es einen grössern gegensatz in gesellschaftlicher beziehung als Spenser und Bunyan, und in litterarischer als die Faerie Queene und Pilgrim's Progress? Es scheint in der that wunderlich, nach beziehungen zwischen beiden werken zu suchen. Zudem fehlt es an jedem positiven zeugnis dafür von ihm selbst oder von seinen zeitgenossen. Aber der gedanke ist nicht neu. Der

---

[1]) Froude s. 126. — [2]) Froude s. 95.
[3]) Brown, Philip, Wright, Peacock etc.

erste, der ihn ausgesprochen, ist, soweit ich gesehen habe, der berühmte kritiker Johnson, vor dessen strengem auge Pilgrim's Progress nicht nur gnade gefunden, sondern ihn auch zu den lobenden worten veranlasste,[1]) Pilgrim's Progress gehöre zu den wenigen büchern, die er länger wünschte. Johnson sagt:[2]) It is remarkable that it (d. h. P.'s P.) begins very much like the poem of Dante: yet there was no translation of Dante, when Bunyan wrote. There is reason to think he had read Spenser. Späterhin sind dann, so oft Spenser oder Bunyan bearbeitet oder herausgegeben wurden, stets — nicht nur von englischer seite[3]) — beide mit einander verglichen worden, wozu ja schon die allegorie und der symbolismus beider anregte. Namentlich auf den neunten und zehnten Canto des ersten buches der Faerie Queene wies man hin,[4]) wusste aber offenbar nichts von Hills ausführungen. Ja einige sprachen es sogar aus, dass diese ähnlichkeit nicht zufällig sein könnte.[5]) Eine gewisse verwandtschaft fiel jedem auf, wenn man auch nicht recht wusste, worin sie bestand; und Horace Walpole glaubt Spenser ein kompliment zu machen, wenn er ihn „John Bunyan in rhyme" nennt.[6]) Zumeist aber sprach man den gedanken nur andeutungsweise aus, man zog parallelen zwischen der allegorie bei dem einen und dem andern, und erging sich in auslassungen über ihr wesen, wie Spensers kunst in der pracht der sprache, Bunyans bedeutung aber in der lebendigen personifikation der allegorischen figuren bestände etc. Auf der andern seite ging man soweit, zu behaupten, die Faerie Queene hätte sogar die ganze idee zu Pilgrim's Progress bei Bunyan angeregt, und der Red Cross Knight wäre das urbild Christian's.[7]) Diesem schwanken gegenüber dürfte es vielleicht am platze sein, der frage einmal gründlich näher zu treten und zu untersuchen, ob und inwieweit Bunyan die Faerie

---

[1]) Brown 478: Bunyan's book was one of the three which all their readers wished had been longer.

[2]) Boswell's Life of Johnson p. 243 bei Philip s. 595.

[3]) Marc-Monnier spricht nur von Engländern: bibl. univers. s. 462.

[4]) Venables, Froude, Hoffmann.

[5]) Hamann, Kitchin.

[6]) Brown s. 478.

[7]) Kitchin I, s. XIII: prototype of Bunyan's Pilgrim (and the resemplance is not merely fortuitous).

Queene gekannt hat bez. von ihr in seinem Pilgrim's Progress beeinflusst worden ist.

Dabei muss man zunächst das zugeständnis machen, dass ein wirklich stichhaltiger grund gegen die annahme einer bekanntschaft Bunyans mit der Faerie Queene eigentlich nicht vorgebracht, die äussere möglichkeit dagegen nicht abgeleugnet werden kann. Es könnte doch z. b. einfach auf einem spiele des zufalls beruhen, dass Bunyan irgendwie ein exemplar der F. Qu. erhielt und las. Weit wunderlichere fälle lassen sich vorbringen, wo sich bücher, selbst wissenschaftlichen inhalts, durch eigentümliche fügungen in die entlegensten dörfer und elendesten hütten verirrt haben. Aber man braucht gar nicht an den zufall zu appellieren. Was soll denn Bunyan — abgesehen von seinen handarbeiten, um das tägliche brot für seine familie zu verdienen — was soll er während seiner langen gefangenschaft gethan haben? Dass er viel schrieb, wissen wir. Liegt aber nicht auch der gedanke sehr nahe, dass er las, dass er viel las, was er gerade bekommen konnte? Es will mir nicht glaublich erscheinen, dass seine einzige lektüre im kerker die bibel und das Book of Martyrs von Foxe gewesen wären. Diese nachricht bezieht sich wahrscheinlich nur auf einen gewissen zeitraum seiner haft. Froude sagt in gleichem sinne:[1]) Of books he had but few; for a time only the Bible and Foxe's „Martyrs". Bunyan muss entschieden mehr gelesen haben: He knew George Herbert — perhaps Spenser — perhaps Paradise Lost. Ich halte es auch nicht für zwingend, wenn Brown schreibt:[2]) We must remember that he was in prison when that book was written. Access therefore to the literature of mediaeval romance, to such writers as De Guileville and Edm. Spenser would be impossible. Denn wir wissen, dass Bunyan, zeitweilig wenigstens, eine ganz angenehme haft hatte. Wenn ihm erlaubt war, oft tageweise bei seiner familie zu bleiben und sogar zu predigen, warum sollten ihm da bücher verboten gewesen sein? Und selbst wenn es sicher wäre, dass er Spenser nicht im gefängnisse gelesen, könnte er ihn nicht auch vor seiner gefangenschaft gelesen haben? Man darf Spensers einfluss zu jener zeit nicht unterschätzen. Drayton, Phineas Fletcher in seinem Purple

---

[1]) S. 84. — [2]) S. 289.

Island, Giles Fletcher mit seinem werke Christ's Victory and Triumph 1610, wo sogar ein cave of Despair sich findet, und selbst Milton zeigen die wirkung des Spenserschen genius.[1]) Hallam spricht sogar von „popularity of Spenser and the general pride in his name“, wenn auch „enduring popularity“ vielleicht zu viel gesagt ist.[2]) Wir dürfen also nicht vergessen, dass Spenser in den tagen Bunyans nicht auf die höfischen und litterarischen kreise beschränkt blieb, und mehr gelesen wurde, als man jetzt anzunehmen geneigt ist, wo uns die allegorische dichtung etwas fern liegt. Bunyan hatte sicherlich von dem berühmten Spenser und seiner religiösen allegorie gehört. Ausserdem sah er in ihm einen glaubensgenossen,[3]) den frommen Puritaner: ein punkt, in dem sich beide männer berührten. Dadurch kann Bunyan sehr wohl für Spenser eingenommen worden sein, und so kann es auch geschehen sein, dass sein interesse auf Spensers bekannte dichtung gelenkt wurde, die ja sonst in seiner sphäre nicht heimisch war. Endlich darf man auch vermuten, dass Bunyan von der bekannten anekdote über Spenser gehört hatte,[4]) wonach dieser von Sidney nach der rezitation des eigenartigen neunten gesanges aus dem ersten buche der Feeenkönigin 50 pfund erhielt. Solche anekdoten dringen, obwohl aus hofkreisen stammend, auch ins volk, und wenn Bunyan davon gehört hatte, kann in ihm recht wohl der wunsch rege geworden sein, die berühmte stelle einmal selbst zu lesen. Und hatte er sie gelesen und daraus in Spenser einen poetisch-romantischen geistesverwandten erblickt, so hat er sicher auch mehr vom ersten buche gelesen. Würde man dann den einfluss der Faerie Queene in Pilgrim's Progress merken, so wäre das nur natürlich. Freilich sind alle diese erörterungen nichts als vermutungen, von denen sich keine beweisen, aber auch keine zurückweisen lässt.

Wenden wir uns nun der aufgabe zu, innere gründe zu suchen und den spuren der Faerie Queene in Pilgrim's Progress nachzugehen, so lässt sich allerdings eine fortlaufende

---

[1]) Kitchin I, XX; Hallam III, 487.

[2]) Encycl. brit. XXII, s. 394.

[3]) Spenser is often spoken of as a Puritan — he certainly had the Puritan hatred of Rome. Church s. 146.

[4]) Büchner s. 117 und 124.

parallele in der weise, wie es Hill mit Guileville gethan hat, nicht ohne weiteres ziehen. Dafür aber lassen sich eine menge punkte finden, die beweisen, dass Bunyans Pilgrim's Progress in der ganzen anlage, wie in einzelnen teilen, an die Feeenkönigin von Spenser erinnert, sodass man schliessen darf, Bunyan hat die Faerie Queene gekannt.[1])

Eine gewisse berührung zwischen Spenser und Bunyan zeigt sich zunächst nach einer bestimmten seite der allegorie hin. Warton spricht bei Spenser von einer mischung göttlicher wahrheit und menschlicher allegorie, von göttlichem geheimnis und irdischer erfindung.[2]) Diese worte passen auch auf Bunyan: auch bei ihm bietet der stoff teils biblisch-religiöse, teils poetische elemente. Dazu kommt nun folgendes. Wir wissen, dass man bei Spenser von einer doppelten allegorie reden darf, einer historisch-persönlichen und einer geistig-moralischen:[3]) Two allegories underlie the tale: one of abstract virtues and religious qualities, the other of the concrete presentations of the same. The first is the struggle of the human soul after holiness and purity, under the guidance of „gospel truth“; the second sets before us the chief personages of Spencer's day, each playing a part, according to the character of each, in this „life's drama“. Spenser selbst spricht sich darüber klar genug aus in dem briefe an Raleigh, der seinem werke vorgedruckt ist. Er will eine figur in erster linie als personifikation einer tugend oder eines lasters aufgefasst wissen, in zweiter linie aber denkt er dabei an gewisse verhältnisse und bestimmte hervorragende personen seiner zeit, wie z. b. Duessa auf der einen seite die römische kirche, auf der andern Maria Stuart darstellt.[4]) Die anspielungen und beziehungen auf das wirkliche leben sind uns zwar heute manchmal dunkel, da sie ja naturgemäss in einem gedichte ihr interesse schnell verlieren, weil der poesie an sich fremd. Dass sie aber vorhanden gewesen sind, ist sicher. Spuren einer solchen zweifachen allegorie lassen sich nun bis zu einem gewissen grade auch bei Bunyan nachweisen. Auch er personifiziert in seinen

---

[1]) Allerdings kommt nur das erste buch in betracht. Die vergleichung der übrigen bücher ergiebt nichts bestimmtes.

[2]) Warton, Observations X. — [3]) Kitchin I, s. XIII.

[4]) Nähere ausführungen sind hier nicht nötig, weil alle herausgeber darauf hinweisen, besonders Todd und Kitchin.

charakteren zunächst eine christliche tugend oder untugend. Aber öfter finden sich auch historische beziehungen. So heisst es in Pilgrim's Progress:[1]) The picture of a very grave person hang up against the wall etc. .... The man, whose picture this is, is one of a thousand etc. Dieses bild, das also zunächst einen treuen diener Christi schlechthin darstellt, ist vermutlich nach dem, Bunyan nahestehenden John Gifford gezeichnet.[2]) Von dem Man in an Iron Cage[3]) darf man annehmen, dass darunter — ausser der allegorischen bedeutung — ein gewisser John Child zu verstehen ist, oder dass dieser wenigstens einige züge dazu hergab.[4]) Dass der beschreibung von Vanity fair und der daselbst stattfindenden gerichtsverhandlung wirkliche verhältnisse zu grunde liegen, bedarf wohl keines beweises.[5]) Und noch manchmal liegt die vermutung nahe, dass Bunyan auf seine charaktere züge aus dem leben überträgt. Wie aber kam er dazu, zweifach zu allegorisieren? Wenn er eine religiöse allegorie schreiben wollte, so konnte er sich mit abstrakten tugenden und eigenschaften begnügen. Diese darzustellen, gaben ihm ältere allegorien, die möglicherweise seine vorlagen waren, an die hand. Allenfalls noch begegnen in ihnen satirische schilderungen von verhältnissen, aber beziehungen auf personen nicht. Auch bei Guileville findet sich nichts, was damit zu vergleichen wäre. Treffen wir sie nun bei Bunyan, so darf man vermuten, dass er diese neuerung bei Spenser gelernt hat. Denn Spenser ist der erste, bei dem solche beziehungen scharf zu erkennen sind. Es könnte also die lektüre Spensers unsern Bunyan dazu angeregt haben, unter dem mantel einer ethischen allegorie auch konkrete fälle zu bringen. Denn an sich liegt das nicht im wesen der allegorie, es ist etwas sekundäres.

Auch das sei nicht unerwähnt gelassen, dass Spenser sowohl wie Bunyan in ihren allegorien gern auf die religiösen streitigkeiten der zeit anspielen, und namentlich es sich nicht versagen können, ausfälle gegen Rom zu machen. Aber darauf dürfte vielleicht nicht zu grosses gewicht zu legen sein: der geist der zeit mochte es so mit sich bringen. Kann man also auch nicht gerade direkt von einer doppelten allegorie

---

[1]) P.'s P. s. 24. — [2]) Venables s. 443. — [3]) P.'s P. s. 30.
[4]) Venables s. 444. — [5]) Venables s. 458 und 460.

bei Bunyan in dem sinne sprechen wie bei Spenser, so zeigt er doch die spuren einer solchen, und höchstwahrscheinlich darf man dies durch den einfluss Spensers erklären. Und ist auch dieser angeführte punkt für sich allein noch nicht beweiskräftig, im verein mit andern kann er immerhin beachtenswert sein.

Weit wichtiger wäre es, wenn sich hinsichtlich der komposition sowie in den grundgedanken eine gewisse ähnlichkeit zwischen Pilgrim's Progress und Faerie Queene finden liesse. Rein äusserlich betrachtet, und abgesehen von der allegorie, haben wir bei Spenser eine romantische erzählung mit schnell vorwärts drängender handlung, mit innerer abgeschlossenheit, häufigem wechsel der situation und der charaktere, sowie schönen beschreibungen.[1]) Alles das lässt sich ohne weiteres auch von Bunyan sagen. Aber dieses moment spricht natürlich mehr für seine dichterische fähigkeit, und wenn er es Spenser abgelauscht hätte, könnte es ihm nur zum lobe gereichen. Charakteristisch für Spenser ist indessen, dass er den ernst der darstellung bisweilen durch eine lächerliche figur, durch einen komischen zwischenfall unterbricht.[2]) Aber auch Bunyan thut das, z. b. wirkt das ganze auftreten Talkatives lächerlich, desgleichen entbehrt die szene entschieden nicht einer gewissen komik, wo der lahme Ready-to-halt tanzen will.[3]) Fühlte Bunyan, dass ein kleiner scherz bei dem vorwiegend ernsten charakter seiner darstellung ganz angebracht wäre? Ich meine, dazu war Bunyan zu naiv, um so tief zu reflektieren. Dagegen will es mir ganz glaublich erscheinen, dass ihm irgend eine komische szene aus der Faerie Queene vorschwebte, aber offenbar ganz dunkel.

Was nun die innere anlage betrifft, so sind beide werke religiös-ethische allegorien. Beide verfolgen eine religiöse tendenz: sie bringen die grossen religiösen fragen der zeit zum ausdruck, nur dass Spenser dabei mehr die moralische, Bunyan mehr die geistige seite hervorhebt.[4]) Das erste buch der Faerie Queene

---

[1]) Kitchin I, Introduction s. XIII.

[2]) Die rascal many z. b. F. Qu. I, 12, 9 ff.

[3]) P.'s P. II, s. 328. Ich ziehe den zweiten teil mit in die darstellung, weil er ja genau so angelegt ist wie der erste teil. Beide lassen sich im vorliegenden falle ganz gut als einheit fassen.

[4]) Kitchin II, s. 180.



stellt unter Holiness die tugend der wahren frömmigkeit dar, wie sie allmählich erworben wird unter schweren kämpfen gegen unglauben und falschen gottesglauben. Es ist die allegorie der menschlichen seele, die mit gottes hilfe alle anfechtungen und versuchungen des bösen überwindet und sich schliesslich ganz und ohne rückhalt dem wahren glauben (d. h. der anglikanischen kirche) hingiebt.[1]) Die Feenkönigin ist the poem of the noble powers of the human soul struggling towards union with God und striving against all forms of evil.[2]) Und was führt uns Bunyan vor? Ganz dasselbe. Es ist die geschichte des kampfes der menschlichen natur, die versuchung zu überwinden und die knechtschaft der sünde abzuschütteln.[3]) Er schildert das kämpfende streben der frommen seele nach der höchsten seligkeit, ihr mühsames ringen durch die tausend widerwärtigkeiten des lebens hindurch, ebenfalls unter führung von „gospel truth“. Spenser betrachtet die welt als einen beständigen kampfplatz.[4]) Aber Bunyan auch: die idee eines fortwährenden kampfes, dessen einzelne phasen natürlich als innere aufzufassen sind, spielt zu sehr in die einer pilgerfahrt hinein: Bunyan wird seinem plane untreu und bringt weniger leiden und entbehrungen, wie man bei einer pilgrimage erwartet, sondern abenteuer und kämpfe. Beide dichter bringen also denselben grundgedanken in ähnlicher weise zum ausdruck. Die ganze handlung beruht bei beiden auf dem gegensatz des guten und bösen, des wahren und falschen, der gerechtigkeit und gewalt. Es ist der sieg der wahrheit d. h. des wahren glaubens, die belohnung des treu aushaltenden kämpfers, es ist auf der andern seite der untergang des bösen und die bestrafung der heuchelei, was in der Faerie Queene wie in Pilgrim's Progress zum ausdruck kommt. In beiden dichtungen also ganz derselbe vorwurf: durch kampf zum sieg, durch nacht zum licht. Wenn daher von der Faerie Queene gilt: the allegorie is of the nature of the Pilgrim's Progress,[5]) dürfen wir nun auch umgekehrt sagen: die allegorie bei Bunyan ist dieselbe, wie sie uns in Spenser entgegentritt.

---

[1]) Hoffmann. — [2]) Warren s. XIII. — [3]) Froude s. 16.

[4]) Church s. 195: Spenser looks on the scene of the world as a continual battle field.

[5]) Church s. 163.

Dazu kommt ein weiteres moment, das die annahme einer bekanntschaft Bunyans mit der Faerie Queene bez. einer beeinflussung von Pilgrim's Progress als sehr wahrscheinlich hinstellt. Als die eigentliche substance des gedichtes bezeichnet Church Spensers lebensphilosophie. It shadows forth, sagt er, in type and parable, his ideal of the perfection of the human character, with its special features, its trials, its achievements.[1]) Dazu hätte der dichter zwei wege gehabt: One was under the image of warfare. The other was under the image of a journey or voyage. Das ist richtig. Wenn er aber fortfährt: Spenser chose the former, as Dante and Bunyan chose the latter, so möchte ich dem entgegenhalten, dass Pilgrim's Progress zwar als pilgrimage, als journey, als voyage von Bunyan gedacht war, dass es aber im grunde einer romantischen „warfare" vielmehr gleicht als der frommen pilgerfahrt einer gläubigen seele nach dem himmlischen Jerusalem. Thatsächlich treffen wir allenthalben romantische spuren bei Bunyan. Man sehe einmal ab vom religiösen elemente, und es bleibt eine romantische fahrt im mittelalterlichen sinne with all the action and scenery of a fairy tale,[2]) mit all dem bekannten romantischen apparat: mit drachen, riesen, verzauberungen etc. Nichts fehlt. Pilgrim's Progress ist a vain story, a mere romance, about giants, and lions, and goblins, and warriors, sometimes fighting with monsters, and sometimes regaled by fair ladies in stately palaces.[3]) Von der ganzen allegorie gilt: tout cela a l'air d'une conte de fées. P.'s P. ist wirklich eine vollkommene fairy tale, die uns in dieselbe, in wirklichkeit nicht existierende sphäre von ausgeburten der phantasie, in dieselbe zauberwelt versetzt, wie sie uns in der romantischen höfisch-ritterlichen poesie der Faerie Queene entgegentritt. Zum mindesten steht sie ihr ausserordentlich nahe. Wie die ritter riesen, drachen und ungeheuer erlegten, wüste strecken, gefahrvolle gegenden durchwanderten und not und pein erduldeten, so hier die pilger.[4]) Ich glaube, wenn P.'s P. in verse gebracht worden wäre, man könnte es getrost zur gattung der knight-errantry rechnen. Der vorwurf wäre vorzüglich gewesen. Und dass man thatsächlich auch anderwärts das gefühl gehabt hat,

---

[1]) Church s. 195. — [2]) Encycl. brit. IV, s. 529.
[3]) Encycl. brit. IV, 529. — [4]) Wülker s. 350.



P.'s P. bedürfe nur der umformung in verse, um als echte romance zu gelten, das zeigen die übertragungen in verse, die uns schon früh zahlreich auf englischem boden begegnen:[1]) P.'s P. done into Verse, rendered into Blank Verse; versified in ten Books; converted into an Epic poem; metrically condensed into cantos etc. Vielleicht war man auch schon zu Bunyans zeit dieser ansicht; denn Bunyan sieht sich genötigt, in dem eingangs- und begleitgedichte zum zweiten teile seines P.'s P. den vorwurf: „Romance they count it“ abzuwehren.[2]) Bunyan wollte also eine pilger- und wanderfahrt schildern, unwillkürlich aber hat er — wie schon gesagt — daraus eine „warfare“ voller romantischer abenteuer gestaltet, sicher unter dem einfluss einer romantischen dichtung, in der man nach dem gesagten mit wahrscheinlichkeit die Faerie Queene vermuten kann. Bunyan war offenbar eine romantische natur, und wenn ihm bei der abfassung seiner allegorie romantische anklänge aus Spenser unterliefen, so könnte das nur für seinen sinn für das romantische sprechen und seinen guten geschmack bekunden.

Eine treffliche parallele lässt sich zwischen den charakteren der beiden helden[3]) ziehen. Ueber den charakter des ritters sagt Church: Spenser portrays it (d. h. the picture of character) in the rough work of struggle and the toil, always hardly tested by trial, often overmatched, deceived, defeated, and even belivered by its own default to disgrace and captivity.[4]) So muss auch Christian kämpfen, lange und hart kämpfen, schwere versuchungen treten an ihn heran, denen er unterliegt; er wird in die irre geführt, eigne schuld bringt ihn ins verderben. Wie der ritter seiner pflicht untreu wird, indem er führerlos, ohne waffen, zur unzeit der ruhe ergeben, durch den entnervenden trank aus der quelle der kräfte beraubt, in seiner ohnmacht Orgoglio in die hände fällt, d. h. eine beute des sündigen stolzes wird,[5]) so vergisst auch Christian

---

[1]) Die ausführliche litteratur dieser poetischen übertragungen giebt Brown, App. III, s. 493. Die älteste ist vom jahre 1706.

[2]) The author's way of sending forth his second part of the Pilgrim. P.'s P. II, s. 192.

[3]) D. h. zwischen Christian und dem helden des ersten buches der F. Qu., denn auf das erste buch beschränken wir unsere darstellung.

[4]) S. 195. — [5]) F. Qu. I, 7; 8ff.

seine aufgabe: er schläft ein und verliert im schlafe seine rolle, sodass er gefahr läuft, sein ziel zu verfehlen. Wie der Red Cross Knight beständig eines führers bedarf, der ihm in Unas gestalt treulich zur seite steht, wie er ohne sie fehl geht, so ist auch Christian unselbständig und braucht fortwährend die anleitung des treuen Evangelist. Ritter und pilger sind nicht aus eigner kraft im stande, ihre aufgabe zu vollenden, und so oft der held in gefahr ist, greifen andre rettend ein (Una und Arthur beim ritter; Evangelist, Help bei Christian). Auch darin ähneln sich beide charaktere, dass sie nicht von anfang an vollkommen sind, sondern erst allmählich erstarken, um die letzten, schwersten aufgaben zu überwinden. Christian gleicht also dem ritter nicht nur in seinen romantischen kämpfen, sondern auch in den angeführten charakterzügen. Und was ist Greatheart, der Christians rolle im zweiten teile weiterspielt, was ist er anders als ein complete gentlemen, ein perfect knight,[1]) ein ritter ohne furcht und tadel, der die lüge bekämpft und die frauen beschützt, ein stout champion of womanly chastity and gentleness?[2]) Aber man kann das gleichnis auch hier umkehren. Gleicht der pilger dem ritter, so ist der ritter der kämpfende christ: the Red Cross Knight designates the militant Christian.[3]) Das erste buch der Faerie Queene giebt das bild eines englischen christen,[4]) eines christian warrior.[5]) Man kann beim ritter von einer mühseligen pilgerfahrt reden, und thatsächlich findet sich der ausdruck paineful pilgrimage.[6]) Ist also Christian auch nach dem pilger bei Guileville gezeichnet, so finden sich doch noch mehr züge, die sich auf den ritter zurückführen lassen. Und wenn man auch nicht gerade den ritter direkt das prototyp zu Christian zu nennen braucht,[7]) einige züge sind ganz unverkennbar übertragen.

Weitere parallelen zwischen den charakteren lassen sich jedoch nicht ziehen, bis auf eine ausnahme, die allerdings um so mehr auffällt. Man kann sich des eindrucks nicht erwehren, dass Bunyan bei der charakteristik der hexe Bubble an Spensers Duessa gedacht hat. Beide figuren gleichen sich

---

1) Hill s. 2. — 2) Brown s. 280. — 3) Hallam II, s. 324.
4) Kitchin II, s. XI. — 5) Hamann, Commentary, Kitchin I, s. XIII.
6) F. Qu. I, 10, 61. — 7) Kitchin I, s. XIII.

auffallend. Gemeinsam ist beiden der grundzug ihres wesens, die gleissnerische falschheit.[1]) Duessa wird geschildert: a goodly lady, with faire disport and courting dalliaunce;[2]) und Bubble: a tall comely dame, in very pleasant attire,[3]) beide also äusserlich schön. Aber hinter schöner schale verbirgt sich ein fauler kern: beide entpuppen sich als alt und hässlich.[4]) Und nahen sie schmeichelnd mit verführerischen künsten, so stellt es sich hinterher heraus, dass sie zauberinnen und hexen sind,[5]) die ihre opfer ins verderben locken. Wie Duessa beständig den liebhaber wechselt, bietet auch Bubble jedem ihren dienst an: she is always at one Pilgrim's heels or other; — she will talk with any man.[6]) Beide schriftsteller können sich nicht genug thun, das wahre wesen dieser gestalten zu schildern, nachdem sie entlarvt und erkannt sind.

Wenden wir uns nunmehr nach diesen berührungspunkten mehr allgemeinerer art zum speziellen teile unserer darstellung, um nach direkten anklängen im verlauf der allegorischen dichtung selbst zu suchen. Da ist zunächst zu bemerken, dass sich von sogenannten wörtlichen anklängen im gewöhnlichen sinne des wortes sehr wenig vorfindet. Das mochte schon der umstand mit sich bringen, das Spenser in versen, Bunyan in prosa schrieb.[7]) Hätte Bunyan in versen geschrieben, so wäre ihm vielleicht manche redewendung, manches epitheton — öfter als es wirklich der fall ist — untergelaufen. Aus diesem mangel direkter wortanklänge im allgemeinen darf man wohl den schluss ziehen, dass Bunyan bei der abfassung von Pilgrim's Progress die Faerie Queene nicht vor sich hatte, sondern eine zeit lang vorher — vielleicht sogar geraume zeit — gelesen hatte. Ein gewisses streben nach altertümlichen formen, die nicht der von Bunyan sonst mit so grosser meisterschaft gehandhabten umgangssprache angehören, wohl aber an die

---

[1]) False resemblance of Deceipt in fayre face: F. Qu. I, 5, 27; ebenso true-seeming grace.

[2]) F. Qu. I, 2, 13 u. 14. — [3]) P.'s P. II, s. 351, 350.

[4]) foule and hideous, misshapen, monstruous F. Qu. I, 2, 41 — but old P.'s P. II, s. 350.

[5]) wicked witch F. Qu. I, 2, 38 und P.'s P. II, s. 350/51: it is by her sorceries etc. False sorceress: F. Qu. I, 12, 33 und devilish hag: I, 2, 42.

[6]) P.'s P. II, s. 352.

[7]) Die wenigen eingestreuten verse bei Bunyan beweisen nichts.

archaisierenden wendungen Spensers erinnern, lässt sich allerdings in Pilgrim's Progress nicht verkennen. Venables bringt dafür mehrere beispiele, einige male auch mit beziehung auf Spenser, so strook als alte präteritalform für struck von to strike,[1]) bei welcher gelegenheit er F. Qu. I, 11, 24 citiert:

> And fiercely tooke his trenchand blade in hand,
> With which he stroke so furious and so fell.

Auch Widholm[2]) nimmt in seiner abhandlung über die sprache Bunyans gelegenheit, auf Spenser hinzuweisen, z. b. bei dem gebrauch des substantivs wise, wie in den ausdrücken in most fearful wise, in tumultuous wise, das sich oft bei Spenser vorfindet in wendungen wie all armed in complete wise, in goodly wise etc.[3]) Aber es wäre dabei immer noch zu erwägen, inwieweit die sprachlichen besonderheiten Bunyans auf dialektischen eigentümlichkeiten beruhen. Jedenfalls ergiebt sich in sprachlicher beziehung viel zu wenig, um daraus den einfluss der Faerie Queene auf Pilgrim's Progress zu erkennen.

Wohl aber lassen sich in einzelnen partien der Feenkönigin und von Pilgrim's Progress beziehungen finden, so z. b. zwischen Bunyans Apology for his book sowie dem einleitenden gedicht zum zweiten teile: The author's way of sending forth his second part of the Pilgrim auf der einen, und Spensers, der Faerie Queene vorgedrucktem briefe an Raleigh auf der andern seite, den man ja sehr wohl als eine art Apology for his book im sinne Bunyans auffassen kann. Schon dass Bunyan eine solche „verteidigung“ überhaupt für nötig hält, ist vielleicht etwas auffällig bei seinem naiven wesen, da er doch weder für geld noch für ruhm schreibt. Die art und weise aber, in der er die „verteidigung“ führt, um eventuellen einwürfen gleich von vornherein zu begegnen, erinnert lebhaft an Spensers brief: ganz auffällig ähneln sich die gedanken, die beide aussprechen. Beide verbreiten sich ausführlich über das wesen der allegorie sowie über das, was sie zum ausdruck bringen, und wie sie es aufgefasst haben wollen, also über die tendenz ihrer schrift. Spenser sagt darüber:[4]) I have thought

---

[1]) Venables s. 66, 33; dazu anmerkung s. 455. Aber stroke, strook lautete ja damals diese form überhaupt.

[2]) S. 23.

[3]) Auch diese ausführungen können den einfluss der sprache Spensers auf die Bunyans nicht erweisen. — [4]) Todd s. 1.



good, as well for avoyding of jealous opinions and misconstructions, as also for your better light in reading thereof, to discover unto you the general intention and meaning, which in the whole course thereof I have fashioned. The general end therefore of all the booke, is to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline. In ganz analoger weise äussert sich Bunyan:[1])

> This book it chalketh out before thine eyes
> The man that seeks the everlasting Prize;
> It shews you, whence he comes, whither he goes,
> What he leaves undone; also what he does;
> It also shews you how he runs, and runs
> Till he unto the Gate of Glory comes etc.

Beide begründen ausführlich das charakteristische ihrer darstellungsweise, daher die häufigen ausdrücke continued Allegorie, darke conceit, methode bei Spenser und metaphors method, dark etc. bei Bunyan. Und wenn Spenser sagt:[2]) To some I know this methode will seem displeasant, which had rather have good discipline delivered plainly in way of precepts, or sermoned at large, as they use, then thus clowdily enwrapped in Allegorical devises, so weiss auch Bunyan, dass er mit seiner dichtung bei denen auf widerstand stossen wird, die zu bequem sind, den tiefern sinn der allegorie zu erraten, und sein buch für dunkel (dark) halten. Es will mir durchaus scheinen, dass Bunyan nicht von selbst auf solche sachen gekommen, sondern dazu angeregt, überhaupt erst darauf aufmerksam gemacht worden ist, und zwar möglicherweise eben von Spenser. Auch darin stimmen Spenser und Bunyan überein, dass sie beide die wichtigsten personen ihres werkes aufzählen (Bunyan wenigstens in der zweiten einleitung ausführlicher), wenn auch in ganz verschiedener weise. Ich kann mich bei der thatsächlichen ähnlichkeit der gedanken in den angezogenen stellen des gefühls nicht erwehren, dass Bunyan diesen brief Spensers einmal gelesen hat; eine derartige übereinstimmung wäre sonst mehr als auffällig.

Gehen wir nun zu weiterer verfolgung dieses themas zu den beiden werken selbst über. Da sind es zwei stellen, die einige wenn auch leise anklänge an die Faerie Queene ent-

---

[1]) P.'s P. Apology s. XVI. — [2]) Todd s. 2.

halten: die schilderung des drachens Apollyon und die situation beim einzug des pilgers in das himmlische Jerusalem. Bei der schilderung des drachens Apollyon heisst es:[1]) Now the monster was hideous to behold: He was cloathed with scales like a fish; (and they are his Pride) he had wings like a dragon, feet like a bear, and out of his belly came fire and smoke, and his mouth was as the mouth of lion. Sicherlich haben dabei Bunyan die ungeheuer der offenbarung vorgeschwebt, wo es z. b. kap. 13, 2 heisst: his feet were like the feet of a bear and his mouth as the mouth of a lion; allerdings stehen die worte feet like a bear erst in der zweiten ausgabe von P.'s P.[2]) Aber wenn man mit dieser schilderung die des drachens bei Spenser vergleicht,[3]) wie es auch Venables an dieser stelle thut:

By this, the dreadfull Beast drew nigh to hand,
Halfe flying and halfe footing in his haste,
That with his largenesse measured much land,
And made wide shadow under his huge waste;
As mountaine doth the valley overcaste.
Approching nigh he reared high afore
His body monstruous, horrible and vaste;
Which to increase his wondrous greatnesse more,
Was swoln with wrath and poyson, and with bloody gore;

And over, all with brasen scales was armd,
Like plated cote of steele, so couched neare,
That nought mote perce, ne might his corse be harmd
Whit dint of swerd, nor push of pointed speare;
Which, as an eagle, seeing pray appeare,
His aery plumes doth rouze full rudely dight;
So shaked he, that horror was to heare:
For, as the clashing of an armour bright,
Such noyse his rouzed scales did send unto the knight.

His flaggy wings, when forth he did display,
Were like two sayles, in which the hollow wynd
Is gathered full, and worketh speedy way:
And eke the pennes, that did his pineons bynd,
Were like mayne-yards with flying canvas lynd;
With which whenas him list the ayre to beat,
And there by force unwonted passage find,
The cloudes before him fledd for terror great,
And all the hevens stood still amazed with his threat etc.

---

[1]) P.'s P. s. 57. — [2]) Ven. anmerkung zu s. 54, 9—11: s. 452.
[3]) F. Qu. I, 11, 8—10.



wenn man diese verse zur vergleichung heranzieht, so hat man doch den eindruck, als ob Bunyans stelle einen leisen anklang an Spenser zeigte. Das wort scale begegnet uns, der drache speit feuer:[1])

> And from his wide devouring oven sent
> A flake of fire, that, flashing in his beard,
> Him all amazd, and almost made afeard:
> The scorching flame sore swinged all his face,
> And through his armour all his body seard,
> That he could not endure so cruell cace.

Vor allem aber ist, rein äusserlich betrachtet, die grosse ausführlichkeit der schilderung des kampfes bei Spenser sowohl wie bei Bunyan beachtenswert. Merkwürdige vergleichungspunkte bietet auch das gespräch Apollyons mit dem pilger vor dem kampfe, indem dieser fast philosophisch gehaltene dialog[2]) ganz an die art und weise erinnert, mit der Despair sein recht auf die seele des unglücklichen ritters zu begründen sucht.[3]) Despair sowohl wie Apollyon sind bemüht, ihren opfern deren bisheriges, schuldvolles leben im zerrbilde vorzuhalten,[4]) und beide machen sich anheischig, ihnen statt des bisherigen schlechten lebens[5]) einen bessern zustand im tode bez. mit dem verderben zu verschaffen: trotz Wright also einige anklänge.[6])

Auch die schilderung des triumphes Christians bei seiner ankunft im himmlischen Jerusalem lässt sich recht hübsch mit der des festlichen einzuges des ritters in die stadt der eltern Unas und seines empfanges daselbst vergleichen.[7]) Die dem triumphierenden helden in festlicher kleidung jubelnd entgegenziehende schar der bewohner, ihre ausgelassene freude, die sich besonders in musik und festlichen gesängen äussert, die feierliche begrüssung durch den könig und herrn der stadt — alle diese momente fehlen auch bei Bunyan nicht, ja Bunyan hat eigentlich nichts besonderes für sich. Die ganze stelle

---

[1]) F. Qu. I, 11, 26. Das ist allerdings das gewöhnliche bei drachen.
[2]) P.'s P. s. 58 ff. — [3]) F. Qu. I, 9, 38 ff.
[4]) F. Qu. I, 9, 45 und P.'s P. s. 59.
[5]) P.'s P. s. 59: As for me etc.
[6]) Wright s. XLVIII: the conflict is quite unlike that of Christian with Apollyon.
[7]) F. Qu. I, 12, 4 ff. und P.'s P. s. 180 ff.

macht den eindruck, als ob Bunyan bei seiner schilderung der zwölfte gesang aus dem ersten buche der Faerie Queene vorgeschwebt hätte.

Aber abgesehen von diesen stellen, die immerhin nur leise anklingen, sind es zwei weitere, die zwei andern aus der Faerie Queene so ähneln, dass der einfluss der Faerie Queene unverkennbar ist.

Wie wir oben nach Hills ausführungen gezeigt haben, ist die quelle zu Bunyans Palace Beautiful im hause der Gracedieu bei Guileville zu suchen. Allein Palace Beautiful bietet manche punkte, die eine vergleichung mit Spensers "house of holinesse" im zehnten gesang des ersten buches der Faerie Queene ausserordentlich nahe legen. Vers fünf des zehnten gesanges lautet:

> Arrived there the dore they find fast lockt;
> For it was warely watched night and day,
> Fore feare of many foes: but when they knockt,
> The porter opened unto them streight way.
> He was an aged syre, all hory gray,
> With lookes full lowly cast, and gate full slow,
> Wont on a staffe his feeble steps to stay,
> Hight Humilta. They passe in, stouping low;
> For streight and narrow was the way which he did show.

Der Porter begegnet uns auch bei Bunyan: the Porter at the Lodge, whose name is Watchful.[1]) In andrer, ähnlicher situation wird der Porter sogar als ernste, würdige person gekennzeichnet.[2]) Auch auf die enge des weges ist bei Bunyan an der entsprechenden stelle hingewiesen, wenn wir finden: He entered into a very narrow Passage.[3]) Ich halte diesen umstand immerhin für bedeutsam. Ferner heisst es bei Spenser gleich zu anfang:[4])

> There was an ancient house not far away,
> Renowmd throughout the world for sacred lore
> And pure unspotted life: so well, they say,
> It governd was, and guided evermore,
> Through wisedome of a matrone grave and hore;
> Whose only joy was to relieve the needes
> Of wretched soules, and helpe the helplesse pore:

---

[1]) P.'s P. s. 44.

[2]) Bei der schilderung des Gate vor dem eingange zum hause des Interpretor: At last there came a grave Person to the Gate: P.'s P. s. 20.

[3]) P.'s P. s. 44. — [4]) F. Qu. I, 10, 3 u. 4.

All night she spent in bidding of her bedes,
And all the day in doing good and godly deedes.

Dame Caelia men did her call, as thought
From heaven to come, or thether to arise;
The mother of three daughters, well upbrought
In goodly thewes, and godly exercise etc.

Diese dame Caelia hat ihr genaues gegenstück in Bunyans Discretion. Allerdings der name stammt aus Guileville, aber ihre charakteristik deckt sich vollkommen mit der Caelias. Sie wird uns geschildert, wie Caelia, als a grave and beautiful damsel.[1]) Wie Caelia den ritter und seine dame begrüsst und nach ihrem begehr fragt,[2]) so empfängt Discretion den müden pilger, und auch von ihr heisst es: She asked him, whence he was and wither he was going etc.[3]) Discretion hat also ganz die rolle Caelia übernommen und erinnert nur noch mit dem namen an Guileville. Die namen der drei andern weiblichen gestalten Prudence, Piety, Charity, die Christian in ihr haus aufnehmen, entstammen, wie wir gesehen haben, ebenfalls der dichtung Guilevilles. Aber bei Guileville hat nur Charity eine unterhaltung mit dem pilger, während bei Bunyan alle drei zugleich ein gespräch mit ihrem gaste führen,[4]) und dann nach einander jede einzelne sich mit ihm abgiebt und religiöse fragen mit ihm erörtert. Ganz entsprechend belehrt bei Spenser jede der drei töchter Caelias den ritter. Vielleicht dürfte auch das kreuzverhör, dem sich Christian und im zweiten teile die kinder unterziehen müssen, an die bussprozedur erinnern, die der ritter zu bestehen hat. Von der schulmeisterlichen thätigkeit Fidelias wird bei Spenser erzählt:[5])

And that her sacred booke, with blood ywrit,
That none could read, except she did them teach,
She unto him disclosed every whitt,
And heavenly documents thereout did preach,
That weaker witt of man could never reach.

Mit diesen sacred books und heavenly documents lassen sich Bunyans Rarities und Records und Acts im Palace Beautiful vergleichen, die Christian gezeigt werden. Natürlich hat damit

---

[1]) P.'s P. s. 45. — [2]) F. Qu. I, 10, 9—11. — [3]) P.'s P. s. 46.
[4]) P.'s P. s. 46: who after a little more discourse with him.
[5]) F. Qu. I, 10, 19.



Spenser wie Bunyan die heiligen schriften im sinne.[1]) Auch ein glimpse of a better world findet sich, der an Spenser erinnert. Analog der stelle, wo bei Spenser der einsiedler dem ritter vom hill Contemplation aus das neue Jerusalem zeigt,[2]) um ihn durch diesen ausblick auf das ersehnte ziel zu weiterer ausdauer anzuspornen, zeigen die frauen bei Bunyan ihrem gaste die Delectable Mountains, which would yet farther add to his Comfort, because they were nearer the desired Haven than the place where at present he was.[3])

Vor allen dingen aber berühren sich Spenser und Bunyan darin, dass der zweck des House of Holiness und des Palace Beautiful für den helden selbst ganz derselbe ist. Beide plätze gewähren zunächst ruhe und erholung für den ritter bez. für den pilger im leiblichen sinne. Bei Spenser: tyred limbs to rest; to relieve the needes of wretched soules.[4]) Bei Bunyan: this house was built for the relief and security of Pilgrims; built for the entertainment of pilgrims; to lodge here to night.[5]) In zweiter linie aber bedeutet der aufenthalt im house of holinesse bez. im Palace Beautiful für den ritter wie für den pilger eine innere läuterung und festigung, zur stärkung für den letzten kampf, und gleichzeitig auch einen vorschmack künftiger herrlichkeit, die der helden nach siegreich bestandener fahrt wartet. Es bleibt also Hills ansicht, wonach Guilevilles „Haus der Gracedieu“ die anregung zu Bunyans Pilgrim's Progress gab, zu rechte bestehen. Aber wir dürfen hinzufügen, dass wir auch den einfluss des house of holiness erkennen, insofern Bunyan die ganze stelle vertieft und zu dem gemacht hat, was Spenser zum ausdruck gebracht wissen wollte. Daraus würde dann hervorgehen, dass Bunyan die Faerie Queene nicht nur gekannt, sondern auch mit verständnis gelesen hat.

Aber Bunyans Palace Beautiful erinnert auch noch an eine andre stelle aus der Faerie Queene, nämlich an das house of Pride im vierten und fünften gesange des ersten buches. Gleich zu eingang der stelle, die über Palace Beautiful handelt, stehen die worte stately palace,[6]) eine wendung, die Bunyan

[1]) Vergl. Venables, anmerkung zu s. 51, 11: s. 450.
[2]) F. Qu. I, 10, 53—59. — [3]) P.'s P. s. 55.
[4]) F. Qu. I, 10, 11 und 3. — [5]) P.'s P. s. 44 und 46.
[6]) P.'s P. s. 43.

noch zweimal bringt.[1]) Ganz dieselben worte braucht Spenser von seinem house of Pride: a stately palace;[2]) und auch bei ihm scheint dieser ausdruck beliebt gewesen zu sein, denn wir lesen ihn noch I, 4, 16 und I, 5, 45, sowie das synonyme stately building I, 8, 56 und I, 10, 56. Das ist immerhin auffällig. Ferner begegnet uns bei Spenser I, 5, 35 ff., also noch in der schilderung des house of Pride, eine aufzählung von namen aus der griechischen sage, und vers 47—50 von solchen aus der geschichte, wobei auch einzelne thaten und charakteristische züge der helden etc. genannt werden. Etwas ähnliches treffen wir bei Bunyan, wenn er von seinem Palace Beautiful sagt:[3]) Here also was more fully recorded (the Acts that he had done and) the names of many hundreds that he had taken into his service; und weiterhin:[4]) Then they read to him some of the worthy Acts that some of his servants had done: As how they had subdued Kingdoms, wrought Righteousness, obtained Promises, stopped the Mouths of Lyons, quenched the Violence of Fire, escaped the Edge of the Sword, out of Weakness were made strong, waxed valiant in Fight, and turned to Flight the Armies of the Aliens. Auch die helden des alten testamentes und ihre charakteristika werden aufgezählt:[5]) The Engines with which some of his servants had done wonderfull things. (They shewed him) Moses' Rod, the Hammer and Nail with which Jael slew Sisera, the Pitchers, Trumpets, and Lamps too, with which Gideon put to Flight the Armies of Midian. Then they shewed him the Ox's Goad, wherewith Shamgar slew Six Hundred men. They shewed him also the Jaw-Bone with which Samson did such mighty Feats: They shewed him moreover the Sling and Stone with which David slew Goliah of Gath; and the Sword also etc.

Es begegnet uns also bei Bunyan ganz dieselbe idee, nur dass er sich natürlich an die bibel hielt und halten musste, wenn er namen bringen wollte. Es scheint mir auch hier eine unbewusste nachahmung Spensers vorzuliegen, die stelle hat ganz das aussehen einer dunkeln reminiszenz. Bunyans Palace Beautiful weist also sehr verschiedene bestandteile in sich auf: aus Bevis of Southampton, aus Guileville, aus Spenser;

---

[1]) P.'s P. s. 29 und 48. — [2]) F. Qu. I, 4, 4.
[3]) P.'s P. s. 53. — [4]) P.'s P. s. 54. — [5]) P.'s P. s. 54/55.

und aus Spenser auch wieder verschiedene elemente: es sind dazu züge aus dem house of Pride und aus dem house of Holiness entlehnt. Eine bekanntschaft Bunyans mit der Faerie Queene scheint nach diesem deutlich sich offenbarenden einfluss so gut wie sicher. Es braucht dabei gar nicht bestritten zu werden, dass ausserdem noch anderweitige spuren sich nachweisen lassen, wie wenn man z. b. in Palace Beautiful den sitz eines vornehmen aus der grafschaft Bunyans erkennen will,[1]) oder wenn Brown in ähnlicher weise[2]) erinnerungen an die pilgerherbergen darin sucht. Auch Heath kann recht behalten, der, wie bereits erwähnt, im Palace Beautiful ein idealisiertes anabaptistisches Community house sehen will. Mag sein, dass wirklich der und jener gedanke dieser art mit hereinspielt. Trotzdem bleibt die thatsache bestehen, dass auch der einfluss der Faerie Queene unverkennbar ist. Und wenn Heath schliesst: The Faerie Queene is much less likely to have affected Bunyan than the source I have suggested, so liegt darin indirekt das zugeständnis, dass zwar seine theorie die richtigere sei, dass aber auch die andre theorie, die den einfluss der Faerie Queene annimmt, etwas, wenn auch weniger, berechtigung hat. Wir können uns also Venables völlig anschliessen: Bunyan's „Palace called Beautiful“ furnishes sufficient points of resemblance to Spenser's „House of Holiness“, to warrant the belief, supported by several other passages, that he must have been acquainted with the Faerie Queene,[3]) ja wir können sogar, wie wir gesehen, in diesem falle noch etwas weiter gehen als er.

Als die stelle aber, die am evidentesten beweisen sollte, dass Bunyan die Faerie Queene gelesen hätte, ist immer das abenteuer Christians mit dem riesen Despair im Doubting Castle bezeichnet worden, das auf den neunten gesang aus dem ersten buche der Faerie Queene zurückgehen sollte, wo der Red Cross Knight den man of hell that calls himselfe

---

[1]) Venables s. XLIII.

[2]) The house of Gracedieu and the Palace Beautiful are kindred in conception to that household of faith, the Church of the living God spoken of by St. Paul, and like the house of Mercy in Spenser's Faire Queene, may have been in part suggested by the old houses of entertainment for pilgrims or travellers by the way. Brown s. 286.

[3]) Venables, anmerkung zu s. 43, 34: s. 449.

Despayre besucht.[1]) Sehen wir zu, ob diese annahme berechtigt ist.

Dass Bunyan überhaupt erst von Spenser angeregt worden sei, eine personifikation der verzweiflung in seiner allegorie einzuführen, braucht man auf keinen fall anzunehmen. Carpenter führt aus, wie sich dasselbe motiv als ein im ganzen mittelalter sehr beliebtes erweist. Die idee also könnte Bunyan auch anders woher haben. Ausserdem wäre die einführung einer allegorie der verzweiflung bei Bunyan nicht nur nicht auffällig, sondern ganz natürlich, ja ich möchte sagen, für ihn selbst geradezu notwendig. Hatte Bunyan doch im leben so schwer gegen die stimme der verzweiflung anzukämpfen, dass er lange zeit unter ihrem einflusse stand. Dass es ihn also nach bezwingung dieses furchtbaren feindes drängte, seinen gefühlen ausdruck zu geben, ist mehr als glaublich, zumal ja Pilgrim's Progress, wie wir wissen, nichts als die geschichte seines innern lebens ist. Der blosse name Despair braucht uns also keineswegs schon auf den gedanken zu bringen, die quelle dazu in Spenser zu suchen. Aber so wie die situation bei Bunyan geschildert wird, zeigt sie entschieden grosse ähnlichkeit mit der entsprechenden bei Spenser. Dieser sagt von seinem Despair:[2])

That darksome cave they enter, where they find
That cursed man, low sitting on the ground,
Musing full sadly in his sullein mind:
His grisie lockes, long growen and unbound,
Disordred hong about his shoulders round,
And hid his face; through which his hollow eyne
Lookt deadly dull, and stared as astound;
His raw-bone cheekes, through penurie and pine,
Were shronke into his jawes, as he did never dine.

His garment, nought but many ragged clouts,
With thornes together pind and patched was,
The which his naked sides he wrapt abouts;
And him beside there lay upon the gras
A dreary corse, whose life away did pas,
All wallowd in his own yet luke-warme blood,
That from his wound yet welled fresh, alas!
In which a rusty knife fast fixed stood,
And made an open passage for the gushing flood.

---

[1]) F. Qu. I, 9, 38 ff., aber auch schon von 21 an.
[2]) F. Qu. I, 9, 35/36.

Ausdrücke wie cursed wight, man of hell, wicked wight[1]) vervollständigen das bild eines gottlosen, mürrischen, unnahbaren gesellen. Bunyans Despair ist ein eben solcher unwirscher, finstrer, brutaler unhold with a grim and surly voice.[2]) Ganz ausdrücklich werden bei Spenser und bei Bunyan die charakteristika der verzweiflung und des selbstmordes genannt:

> To me he lent this rope, to him a rusty knife

und an andrer stelle:

> Then gan the villain him to overraw
> And brought unto him swords, ropes, poison, fire,
> And all that might him to perdition draw;[3])

und bei Bunyan steht: Their only way would be forthwith to make an end of themselves, either with Knife, Halter or Poison.[4]) Ferner setzt Despair seinen opfern in ganz derselben weise zu, um sie zum selbstmord zu veranlassen, wie es bei Spenser der fall ist. Freilich geschieht es bei Bunyan, namentlich zuerst, mehr in form einer rohen vergewaltigung. Die spitzfindig-philosophische begründung des selbstmordes, wie sie Spenser hat, fehlt natürlich. Wir haben früher gezeigt, wo sie sich bei Bunyan in anklängen wiederfindet. Aber man vergleiche die verse, in denen Despair bei Spenser seine gründe zum selbstmord vorbringt, von 38 an und besonders 44:

> Then doe no further goe, nor further stray;
> But here ly downe, and to thy rest betake,
> Th'ill to prevent, that life ensewen may.
> For what has life, that may it loved make,
> And gives not rather cause it to forsake?
> Feare, sicknesse, age, losse, labour, sorrow, strife,
> Payne, hunger, cold that makes the heart to quake;
> And ever fickle fortune rageth rife;
> All which, and thousands mo, do make a loathsome life;

man vergleiche diese worte mit denen Despairs bei Bunyan: For why, should you choose Life, seeing it is attended with so much Bitterness?[5]) Spricht aus ihnen nicht dieselbe pessimistische anschauung wie sie Despair dem ritter predigt?

Und als der Red Cross Knight der verzweiflung schon nahe ist, da heisst es von Despair:[6])

---

[1]) F. Qu. I, 9, 28 und 33. — [2]) P.'s P. s. 125. — [3]) F. Qu. I, 9, 29 und 50.
[4]) P.'s P. s. 127. — [5]) P.'s P. s. 127. — [6]) F. Qu. I, 9, 49.

In which amazement when the miscreaunt
Perceived him to waver weake and fraile,
Whiles trembling horror did his couscience daunt,
And hellish anguish did his soule assaile;
To drive him to despaire, and quite to quaile,
He shewd him painted in a table plaine
The damned ghosts, that doe in torments waile,
And thousand feends, that doe them endlesse paine
With fire and brimstone, which for ever shall remaine.

Er führt einen letzten, schwersten schlag gegen den zerrütteten geist des unglücklichen. So spielt auch bei Bunyan der unhold einen letzten trumpf aus, indem er auf den rat seines weibes Diffidence die „Bones und Skulls“ von denen zeigt, die er bereits „abgefertigt“ hat (dispatch'd).[1]) Durch ein grausiges schreckbild suchen beide Despair ihren zweck zu erreichen, nachdem alles andre fruchtlos gewesen ist. Der eindruck, den die worte und das gebahren des riesen auf Christian machen, ist derselbe, wie ihn Despair beim ritter hervorbringt: beide opfer lassen allen mut sinken, sie geben sich ganz der verzweiflung hin und wollen sterben. Beiden fehlt es an kraft, sich selbst zu ermannen. Da naht die rettung von andrer seite, wiederum bei beiden in gleicher weise. Wie Una den ritter aufrichtet, indem sie ihn bei seinem stolz und seinem ehrgeiz fasst, ihm das verächtliche seines thuns vor augen führt und auf die künftige belohnung hinweist,[2]) so erinnert Hope den pilger an das verbot des herrn, an seine bisher glücklich überstandenen abenteuer, um ihn dadurch, sowie durch den hinweis auf das ewige leben, von dem unseligen schritte abzuhalten.[3]) Also nicht aus eigner kraft, sondern nur durch das energische zureden andrer können ritter und pilger der verzweiflung entrinnen. Wenn man nun Pilgrim's Progress als die geschichte des innern lebens seines verfassers betrachtet, so ist Bunyan an dieser stelle hier nicht er selbst. Bunyan überwand die furchtbaren qualen der verzweiflung im wesentlichen durch sich selbst: eigne unwissenheit und sein eigner fester glaube an die allgemeine autorität der bibel halfen ihm darüber hinweg.[4]) Bunyan hätte also keinen grund gehabt, hier von seiner sonstigen art abzu-

[1]) P.'s P. s. 129. — [2]) F. Qu. I, 9, 52/53. — [3]) P.'s P. s. 127—129.
[4]) Nach der darstellung von Froude.

weichen. Er hätte diesen zug sicher auf seinen helden übertragen. Wenn er es nicht thut, kann die erklärung dafür mit grosser wahrscheinlichkeit in der annahme gefunden werden, dass ihm die betreffende stelle bei Spenser in der erinnerung deutlich vor augen schwebte.

Auch darauf möchte ich noch hinweisen, dass ein eigentlicher kampf mit dem schwert gegen Despair, ein kampf, der mit dem siege oder auch der niederlage des ritters endete, bei Spenser überhaupt nicht stattfindet, wie es doch sonst der fall ist — bei Bunyan aber auch nicht.

Was die szenerie anlangt, so sagt Spenser:[1])

> Ere long they came, where that same wicked wight
> His dwelling has, low in an hollow cave,
> Far underneath a craggy cliff ypight,
> Darke, dolefull, dreary, like a greedy grave,
> That still for carrion carcases doth crave:
> On top whereof aye dwelt the ghastly owle,
> Shrieking his balefull note, which ever drave
> Far from that haunt all other chearefull fowle;
> And all about it wandring ghostes did waile and howle.
>
> And all about old stockes and stubs of trees,
> Whereon nor fruit nor leafe was ever seene,
> Did hang upon the ragged rocky knees;
> On which had many wretches hanged beene,
> Whose carcases were scattred on the greene,
> And throwne about the cliffs;

und vers 55 steht: that darksome cave they enter. Zwar haust der riese bei Bunyan in einem schlosse, im Doubting Castle, aber der wesentlichste bestandteil für die handlung ist der höhlenartige, dunkle und ekelhafte kerker, in den die gefangenen geworfen werden: a very dark dungeon, nasty and stinking.[2]) Die in der that ganz einzigartige situation des neunten buches scheint sich Bunyan unauslöschlich eingeprägt zu haben, denn er giebt eine ähnliche schilderung auch noch an andrer stelle in Pilgrim's Progress, nämlich bei der beschreibung der behausung der riesen Pope und Pagan.[3]) Hier heisst es ausdrücklich, dass diese in einer höhle (cave) wohnen, wo herumliegen[4]) blood, bones, ashes and mingled bodies of

---

[1]) F. Qu. I, 9, 33/34. — [2]) P.'s P. s. 125. — [3]) P.'s P. s. 68.

[4]) Uebrigens erinnert die verbindung von Pope und Pagan an die von dem Sarazenen und Duessa. Doch vergl. darüber Kitchin I, s. 171.



men, even of Pilgrims that had gone this way formerly. Wie sehr überhaupt Bunyans geist mit „Despair“ beschäftigt war, beweist ja auch der umstand, dass er die verzweiflung noch einmal bringt, und zwar bei dem man of Despair im Ironcage of Despair.[1])

Wir sehen also, dass sich in der that eine fülle von berührungspunkten zwischen Spensers und Bunyans Despair ergeben, ja, dass die ähnlichkeit beider stellen so auffallend ist, dass ein zufall so gut wie ausgeschlossen ist. Im gegensatz zu Wright, der hier jede beziehung leugnet,[2]) dürfen wir sagen, dass man vielmehr recht hat, gerade auf das abenteuer im Doubting Castle besonders hinzuweisen, weil sich hier der einfluss der Faerie Queene unleugbar offenbart, sodass damit Bunyans kenntnis der Feeenkönigin in diesem einen punkte ganz sicher gestellt ist. Auffälliger weise sagt Carpenter,[3]) der natürlich in seiner abhandlung über die allgemeine verbreitung des gedankens einer personifikation der verzweiflung auch auf Spenser und Bunyan zu sprechen kommen muss, gar nichts von eventuellem einfluss oder auch nur von entfernten anklängen.

Indessen darf man sich trotz sovieler z. t. ganz auffälliger punkte der berührung mit Spenser doch nicht verleiten lassen, allzuviel aus Pilgrim's Progress herauszulesen oder gar künstlich nach einem schema zu konstruieren. Wenn man z. b. weitere parallelen in den charakteren zwischen Spenser und Bunyan suchen wollte, so würde sich sehr wenig bestimmtes ergeben, und wenn sich Error oder Mercy bei Spenser wie bei Bunyan findet, so beweist der blosse name an sich noch gar nichts. Besonders Venables dürfte einige male zu weit gehen. Er zitiert z. b. bei der erwähnung der leaves of the tree of life[4]) vers 48 aus dem elften gesange des ersten buches der Faerie Queene:

From that first tree forth flowd, as from a well,
A trickling streame of balme, most soveraine
And dainty deare, which on the ground still fell,

---

[1]) P.'s P. s. 31. — [2]) Wright s. XLVIII.

[3]) In Bunyan's allegory Despair is naturally a prominent figure. Bunyan seems to be entirely original in his treatment and yet the traditional conception of mediaeval theology is obviously his motif.

[4]) Venables s. 453.

And overflowed all the fertile plaine,
As it had deawed bene with timely raine;
Life and long health that gracious ointment gave;
And deadly wounds could heale; and reare againe
The sencelesse corse appointed for the grave.
Into that same he fell: which did from death him save.

Der baum des lebens und das wasser des lebens sind doch wohl zuerst auf die bibel zurückzuführen, und was hätte Bunyan von ihnen anders sagen können, als dass sie heil und leben bringen? Etwas besonderes kann ich hier nicht finden, der gedanke ist zu allgemein. Bei der stelle, wo die Shephards den pilgern durch das Perspective glass die thore des himmlischen Jerusalems von den Delectable Mountains herab zeigen, weist Venables[1]) auf F. Qu. I, 10, 55 und 56 hin, wo der einsiedler den ritter die wunderbare himmelsstadt sehen lässt. Auch hier scheint es mir nicht angebracht, auf Spenser zurückzugreifen. Die situation, dass man vom berge aus das ersehnte ziel sieht oder zu sehen bekommt, ist in einer pilgrimage von vorn herein gegeben, der gedanke liegt zu nahe, als dass man nach vorbildern zu suchen brauchte.[2]) Es ist gar nicht nötig, soweit zu gehen, um beziehungen zwischen Pilgrim's Progress und der Faerie Queene zu finden. Die angeführten punkte genügen, die annahme einer bekanntschaft Bunyans mit Spenser's Faerie Queene und deren einfluss auf Pilgrim's Progress zur thatsache zu machen. Und mag auch das und jenes moment für sich allein nicht beweiskräftig genug sein, gestützt durch andre schlagende gründe trägt es dazu bei, unsre behauptung zu beweisen.

Fassen wir nun zum schlusse die vorstehenden ausführungen noch einmal zusammen, so ergiebt sich folgendes als resultat. Der gedanke, das menschliche leben als gefahrvolle pilgerfahrt aufzufassen, war in der litteratur des mittelalters und noch späterhin zu verbreitet, und andrerseits bietet Pilgrim's Progress zu wenig feste anhaltspunkte, als dass man in einer bestimmten dichtung dieser zeit die quelle zu Pilgrim's Progress sehen könnte. Auch Guilevilles werk darf

---

[1]) S. 466.

[2]) Vielleicht will Venables auch nur auf die identität der gedanken aufmerksam machen, ohne dass er an einfluss Spensers denkt. Er drückt sich beide male unbestimmt aus.

man nicht unter diesem gesichtspunkte betrachten, so sicher sich auch im einzelnen sein einfluss nachweisen lässt. Noch weniger aber ist — was die idee betrifft — an Spensers Faerie Queene als anregung zu denken. Diese frage dürfte vielleicht bei der allgemeinheit des gedankens in der litteratur jener zeit überhaupt nicht zu lösen sein, zumal sich thatsächlich sehr verschiedene spuren sogenannter quellen nachweisen lassen. Wenn also Brown sagt:[1]) It is not necessary to go back to mediaeval chroniclers (of whom probably Bunyan never so much as heard) or to De Guileville's Pilgrimage of Man or Spenser's Faerie Queene for the main conception of life as a warfare and a pilgrimage, so behält er recht, was diese main conception etc. anlangt. Dagegen steht es ausser allem zweifel, dass sich der einfluss des ersten buches der Faerie Queene in einzelnen punkten allgemeiner und spezieller art auf Pilgrim's Progress unverkennbar zeigt. Bunyan muss also die Faerie Queene gekannt haben, und wenn man ihn den „Spenser des Volkes" nennt, so trifft das nicht nur insofern zu, als man damit beide als meister der allegorie bezeichnet, und der eine für die litterarisch gebildete welt dasselbe ist, was der andre fürs volk bedeutet; sondern auch in einem engern sinne, als man ursprünglich mit diesem worte gemeint hat. Indem wir aber diese behauptung aufstellen, kann uns nichts ferner liegen, als Bunyan einen sklavischen nachahmer zu nennen. Sind ihm doch einzelne momente vollständig original, wie z. b. der berühmte Vanity fair oder die Delectable Mountains. Auch ist es ja sicher, dass Bunyan nie absichtlich stoff von einem vorgänger gesammelt hat;[2]) ja man darf nicht einmal annehmen, dass er die Faerie Queene vor sich gehabt hätte. Nie kann man von direkter nachahmung oder auch nur von einfacher anlehnung reden, vielmehr hat man stets den eindruck, dass Bunyan die Feeenkönigin einmal gelesen hat, und dann in seinem Pilgrim's Progress ganz unbewusst erinnerungen an die Faerie Queene einfliessen lässt. Trotzdem durfte Bunyan getrost von seiner allegorie sagen:

Manner and matter too was all my own.

---

[1]) S. 290.
[2]) Peacock s. XXIX.

Noch weniger natürlich soll durch die vorstehenden ausführungen die bedeutung Bunyans und seines werkes geschmälert werden. Es wäre ja nicht nur thöricht, sondern auch vergeblich. Ueberstrahlt doch Bunyan mit seinem genius alle seine vorgänger in der allegorie, mit ausnahme Spensers, bei weitem. Das beweist die einfache thatsache, dass Bunyan's Pilgrim's Progress die einzige allegorie der welt ist, die sich als lebensfähig erwiesen und beinahe den erdkreis[1]) erobert hat.

Eins aber offenbart sich recht deutlich gerade in dem umstande, dass Bunyan von Spenser beeinflusst ist: dass er nämlich jenen der englischen litteratur so charakteristischen zug an sich trägt, fremdes sich ganz zu eigen zu machen, indem er es mit seinem geiste durchdringt und ihm den stempel seiner eigenart unverkennbar aufdrückt. Und so ist es nicht nur kein vorwurf gegen Bunyan, sondern im gegenteil ein ehrenvolles lob für ihn, wenn er die Faerie Queene gekannt hat und ihren einfluss in Pilgrim's Progress zeigt.

Litteratur.

The works of Edmund Spenser, ed. Todd. London, 1866. Routledge.

The poetical works of Edm. Spenser. Edinburg, 1788. In VIII vol.

The Faerie Queene by Edm. Spenser (mit Epithalamion). New edition (Spenser illustrated). London Routledge.

Spenser, Book I of the Faerie Queene ed. Kitchin. New Edition. Oxford, Clarendon Press. 1890.

Desgl. Book II. 1887.

The Faerie Queene by Edm. Spenser, Book I, ed. Warren. Westminster 1897.

Church, Spenser. London 1888 (English Men of Letters).

Warton, Observations on the Faerie Queene. London. 1762.

Hoffmann, M., Ueber die Allegorie in Spensers Faerie Queene. Königsberger Diss. 1887. Gleiwitz.

Hamann, An Essay on Spenser's Faerie Queene. Progr. Berlin. 1888.

---

[1]) Es giebt übersetzungen in fast alle sprachen der welt.



Whitney, The „continued Allegory“ in the 1st book of the Faerie Queene. Transactions of the Americ. philol. Assoc. XIX. 1888.

Fr. Ives Carpenter, Spenser's Cave of Despair. Modern Lang. Notes. May 1897.

G. Wagner, On Spenser's Use of Archaisms. Diss. Halle 1879.

The Pilgrim's Progress from this world to that which is to come. By John Bunyan. Leipzig. Tauchnitz. 1855.

Bunyan, The Pilgrim's Progress, Grace Abounding and a Relation of his Imprisonment; ed. E. Venables. Oxford. Clarendon Press 1879.

The Pilgrim's Progress as originally published by J. Bunyan, being a facsimile reproduction of the first edition. Mit Bildern. London 1875. Elliot Stock.

The Pilgrim's Progress and other allegorical works by J. Bunyan, ed. C. H. H. Wright. London. Mit Bildern und vita. Gedruckt in Leipzig bei Payne.

The Pilgrim's Progress .... with a key to the allegory and a critique on its beauties. 1834, ohne Angabe des Ortes.

Le Voyage du chrétien vers l'éternité. Où l'on voit représentés, sous diverses images ingénieuses, les divers états, les progrès etc. par Jean Bunian. Halle, Waisenhaus. 1752.

Bunyan, The Holy War and the Heavenly Footman, ed. Peacock. Oxford, Clarendon Press. 1892.

The Life, Times and Characteristics of J. Bunyan, by R. Philip. London 1839.

J. Bunyan, his Life, Times and Work, by J. Brown. London 1866.

Froude, Bunyan. London 1895 (English Men of Letters).

Widholm, Grammatical Notes on the Language of J. Bunyan. Jönköping. 1877.

Macaulay, Essays: Southey's Edition of the Pilgrim's Progress.

R. Heath, The Archetype of the Pilgrim's Progress. The Contemporary Review. Oct. 1896.

M. Marc-Monnier, John Bunyan et ses derniers critiques. Bibliothèque univers. et Revue Suisse. 1885. 28. Band.

The ancient poem of Guillaume de Guileville, entitled le pèlerinage de l'homme, compared with the Pilgrim's Progress of John Bunyan. Edited from notes collected by the late Mr. Nathaniel Hill of the royal society of literature, with illustrations and an appendix. London 1858.

Bleibtreu, Geschichte der englischen Litteratur 1888.

Ten Brink, Geschichte der engl. Litteratur. Strassburg. II. 1893, I. 1877.

Büchner, Geschichte der engl. Poesie von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Darmstadt 1855.

Chambers's Cyclopaedia of English literature. London u. Edinburg. 4. Ausgabe 1893.

Chambers's Encyclopaedia. A dictionary of universal knowledge. New edition. Vol. II u. IX. . 1895.

Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen. Uebersetzt von Liebrecht. Berlin 1851.

Dictionary of National Biography. Band VII, London, 1886 und Band LIII, 1898.

Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences and General Literature. Ninth Edition. Edinburgh. Band IV und XXII.

Hallam, Introduction to the Literature of Europe. London. 1837.

Hazlitt, Handbook to the literature of Great Britain etc. London 1869.

Taine, Histoire de la littérature anglaise. Paris. 1863/64.

Warton, The history of English poetry etc. ed. Harlitt. London 1871.

Wülker, Geschichte der engl. Litteratur etc. Leipzig und Wien. 1896.

G. E. Ellis, Specimens of Early English Metrical Romances. 2. Bd. London 1805.

The Romance of Sir Beves of Hamtoun ed. Kölbing. Early English Text Society. Extra Series London 1894.

Inhalt.

LEIPZIG. OTTO KÖTZ.

NASH'S „UNFORTUNATE TRAVELLER" UND HEAD'S „ENGLISH ROGUE", DIE BEIDEN HAUPTVERTRETER DES ENGLISCHEN SCHELMENROMANS.

Die vorliegende arbeit hat es sich zur aufgabe gemacht, die anfänge des englischen realromans etwas näher zu beleuchten. Mit recht weisen J. J. Jusserand, Le Roman au Temps de Shakespeare (Paris 1887), besonders aber Percy, Engl. Literature in the 18th Century (London 1883) und Wülker in seiner engl. Litteraturgeschichte (Leipzig 1896) darauf hin, dass die spätere entwicklung des englischen romans seit Defoe auf die anregungen und einwirkungen der spanischen schelmenromane zurückreicht. Defoe und seine nachfolger stehen durchaus auf den schultern von Nash und Head. Nash's „Unfortunate Traveller" und Head's „English Rogue" sind selbständige nachahmungen der pikaresken litteratur der Spanier und bilden in der englischen litteratur die wichtigsten und eigenartigsten vertreter der neuen realistischen darstellungsweise, die durch den ausgeprägten sinn für naturgetreue wiedergabe der umgebenden wirklichkeit den modernen roman von der verschrobenen phantastik des idealistischen romans scheidet.

Zu diesem allgemeinen moment tritt verstärkend ein zweites. Im englischen abenteurerroman des 17. jahrhunderts sind alle abarten des modernen romans vom see- und reiseroman bis zum familienroman und historischen roman im keime bereits enthalten. Gerade die beiden werke, die zum gegenstand dieser abhandlung gemacht sind, zeigen deutlich, wie der gewöhnliche schelmenroman allmählich in andere gattungen des romans hinüber leitet.

„Meriton Latroon“ und „Jack Wilton“ beanspruchen aber im gleichen masse wie unser litteraturhistorisches interesse auch unser kulturhistorisches. Eben durch den realismus ihrer darstellung erwachsen sie dem heutigen leser zu kulturhistorischen dokumenten von nicht zu unterschätzender wichtigkeit. Treue abbilder der wirklichkeit, geben sie uns in viele verhältnisse des 17. jahrhunderts tiefe und interessante einblicke, und besonders der „Englische Schelm“ bildet für die kenntnis des damaligen volkstreibens in den mittleren und niederen schichten eine unerschöpfliche fundgrube.

Unsere bisherigen ausführungen zeigen, wie eine eingehende betrachtung unserer beiden romane vorwiegend von zwei hauptgesichtspunkten auszugehen hat, dem litteraturhistorischen und dem kulturhistorischen. Beide momente überall streng voneinander zu trennen, war keineswegs angängig, da sie sich häufig aufs engste berühren und gegenseitig beeinflussen. Einerseits bestand die aufgabe der vorliegenden arbeit darin, nachzuweisen, wie die allgemeinen kulturverhältnisse auf die entstehung eines populären realromans hindrängten und einer solchen entwicklung besonders in England einen günstigen verlauf sichern mussten. Andrerseits galt es festzustellen, in welchem masse unsere beiden romane als spiegel der wirklichkeit gelten dürfen, und die mittel und tendenzen, mit denen man das leben seiner zeit wiedergab, eingehend zu berücksichtigen.

Ein längerer abschnitt ist in der einleitung dem spanischen schelmenroman gewidmet. Aus verschiedenen gründen glaubte ich dazu berechtigt zu sein. Zunächst hielt ich es für unumgänglich notwendig, hervorzuheben, wie die allgemeinen tendenzen, die der entwicklung eines realistischen romans zustrebten, in Spanien sich am ersten und entschiedensten in der entstehung einer pikaresken romanlitteratur wirksam erweisen mussten. Im anschluss daran sind die wichtigsten und beliebtesten spanischen abenteurerromane, die für die nachahmenden werke der übrigen nationen die vorbilder abgaben, behandelt. Wenn ich dabei etwas länger verweilte, geschah es aus zwei gründen.

Einesteils wollte ich auf die ableitenden richtungen des spanischen schelmenromans aufmerksam machen, umsomehr als sich diese entwicklung in England ziemlich unabhängig wieder-

holt und dadurch die entfaltung des modernen romans in seine verschiedenen abarten angebahnt hat. Anderen teils war der unterschied der allgemeinen kulturverhältnisse, auf denen sich das milieu des spanischen und englischen schelmenromans aufbaut, möglichst hervorzuheben. Eben darin liegt ja das grosse verdienst der englischen verfasser, dass sie sich über das niveau sklavischer nachahmer zu erheben wussten und, die beliebte manier des „gusto picaresco“ ihren eigenen zwecken anpassend, in den lebensläufen ihrer abenteuernden helden die allgemeinen sitten und zustände ihrer zeit und ihres volkes naturgetreu zu schildern verstanden.

Ich habe diese einleitenden bemerkungen, die die resultate meiner untersuchung zum teil vorwegnehmen, vorausgeschickt, um die litteratur- und kulturgeschichtliche bedeutung der beiden zu behandelnden romane von vorne herein festzulegen und auf die allgemeinen gesichtspunkte, die mir bei der durchführung meiner arbeit massgebend waren, hinzuweisen. Ich gehe jetzt zum gegenstand selbst über.

Die heimat des schelmenromans ist bekanntlich Spanien. Gründe lokaler, geschichtlicher und litterarischer natur wirkten vereint, um gerade von diesem lande um die mitte des 16. jahrhunderts die anfänge jener geistigen bewegung ausgehen zu lassen, die dann als realistischer roman in der litteratur der meisten nationen eine so grosse, wenn nicht die hauptrolle spielt.

Noch heute sind die südlichen länder der klassische boden der bettler und tagediebe; noch heute begünstigen der erschlaffende einfluss südlicher sonne und die natürliche fruchtbarkeit des landes jene indolenz und trägheit der bevölkerung, die das entsetzen des arbeitgewohnten Nordländers bilden. Um wie viel mehr mussten diese faktoren wirken in den zeiten des ausgehenden mittelalters, wo das kirchliche und private almosenwesen in hohem masse entwickelt war und allgemeine industrieen, die die grosse masse des volkes zu lohnender beschäftigung hätten heranziehen können, in ihren dürftigsten anfängen standen! In besonderem masse gilt das von Spanien, wo eine kirchliche hierarchie allmächtig wie nirgends anderswo schaltete und aus selbstsüchtigem herrschaftsinteresse die menge in dumpfer lethargie und unwissenheit dahin leben liess. Ohne

kenntnisse und bedürfnisse, zum „dolce far niente“ geboren und angehalten, lebten die niederen klassen in den tag hinein. Der ertrag der gewöhnlichsten dienstleistungen, freche bettelei und im günstigen augenblick ein keck zugreifender gaunerstreich fristete ihr unthätiges leben. Aber nicht alle litt es daheim. Verwegene abenteuerlust und die hoffnung, in der fremde ihr glück zu machen, trieb gerade die verschmitzteren und besser beanlagten ihres standes in die welt hinaus. Allen unbilden des schicksals mit unverwüstlichem humor die stirne bietend, aus jeder lage nutzen und vorteil ziehend, bettelnd und stehlend in der not, protzend und verschwenderisch im glück, zogen sie bald allein, bald in gleichgesinnter genossenschaft von ort zu ort, von landschaft zu landschaft.

Für diese vagabundierenden abenteurer gestaltete sich die regierung Karls V. zu einer blütezeit wie nie zuvor. In den reihen oder im gefolge der kaiserlichen heere kamen viele von ihnen über die grenzen ihres heimatlandes hinaus, und das rauhe kriegsleben machte ihre sitten ebensowenig besser, wie es die freude am lustigen drauflosleben und kecken abenteuerstreichen dämpfte.

Dazu gesellte sich ein anderes moment, um die unterthanen des herrschers, in dessen reich die sonne nicht unterging, in eine krankhafte, alles ansteckende erregung zu versetzen. „Die leichtgewonnenen schätze“, sagt Ticknor,[1]) „die anfangs nur in den händen abenteuernder kriegsleute oder solcher gewesen waren, die in der neuen welt ämter oder besitz erlangt hatten, wurden ebenso leicht verstreut als gewonnen. Bald lernten daher die verschlagensten und gewissenlosesten aus den minder begünstigten ständen sich um jene neuen reichen sammeln, wie sie mit ihren lockenden gaben heimkehrten, und fanden mittel und wege aus dem goldregen nutzen zu ziehen, der allenthalben reichlich herabfiel, sodass der ganze verkehr des geselligen lebens in eine krankhafte thätigkeit geriet. So niedrig stehende und unbrauchbare männer konnten aber nur durch hinterlist und schmeichelei etwas bedeutendes erlangen. Indiens reichtümer wurden ein üppiger dünger des bodens, auf dem schmarotzer und spitzbuben sowie anderes schädliches unkraut aufschossen.“

---

[1]) Georg Ticknor, Gesch. der schönen Litt. in Spanien. Bd. II. s. 212.



Aber eben diese neu entdeckten länder waren es auch, die mit dem wust mittelalterlichen aberglaubens gründlich aufräumen halfen, dem forschungs- und unternehmungsgeiste unbekannte gebiete eröffneten und im verein mit den gleichzeitigen umgestaltenden erfindungen ein neues, den realen seiten des lebens und der wissenschaft zugewandtes zeitalter heraufführten. Diese entwicklung machte sich auch auf dem gebiete der litteratur geltend. Die alten ideale der lebensanschauung mussten dem modernen zeitgeiste weichen, und damit erblasste auch der schimmer, mit dem die dichtkunst sie so lange umkleidet hatte. In keinem anderen lande hatte die üppige phantastik der ritterpoesie so wunderbare blüten getrieben wie in Spanien. Das war begreiflich in einem lande, dessen ritterschaft mehr denn 700 jahre in ununterbrochenem kampfe mit den ungläubigen gelegen hatte. Aber inzwischen waren die Mauren nach langen, blutigen kriegen aus der halbinsel gedrängt, die grosse masse des adels war moralisch und materiell tief gesunken, und die nachkommen jener hochgemuten freiheitskämpfer stolzierten geckenhaft ausstaffiert mit affektierter grandezza als hungerleidende hidalgos durch die strassen Madrids.

Unter diesen umständen wurde der kontrast der wirklichkeit zu der phantastischen idealwelt der ritterromane immer grösser und empfindlicher, ihre fabelhaften abenteuer und übernatürlichen wunder erschienen im aufklärenden lichte der modernen weltanschauung doch allzu absurd, und so setzte in dem lande, wo die wiege des idealistischen romans gestanden hatte, naturgemäss zuerst und am entschiedensten auch die reaktion ein. Noch ehe Cervantes in seiner unsterblichen satyre der ritterdichtung den todesstoss versetzte, hatte man ihre ausgetretenen geleise bereits verlassen und war zur darstellung des umgebenden greifbaren lebens übergegangen. An die stelle der verschrobenen phantastik des idealistischen romans tritt damit die nackte prosa des lebens. Die abenteuernden helden der ritterdichtung werden abgelöst durch die fahrenden ritter der landstrasse. Die einen bilden das gegenbild der andern. „Diese gehen tugendgewappnet, hohe zwecke verfolgend, allen gefahren entgegen; durch kühnheit, kraft und treue besiegen sie auch die grössten widerwärtigkeiten; jene stürzen sich voll leichtsinns und übermütiger

tollheit in kampf und not; schlauheit und frechheit nebst einem fatalistischen stoizismus sind ihre hauptwaffen, und wo diese nicht nützen, muss die völlige gedankenlosigkeit und eine höchst vergnügliche passivität das schlimme unfühlbar machen; sie vertrauen dem blinden glück und wirklich pflegt sie dies als seine wahren lieblinge immer sehr bald zu erretten, um schon im nächsten augenblick sie wieder in um so grössere verlegenheit zurückfallen zu lassen. Um es kurz zu sagen, die einen sind abenteurer im grossen stil, die anderen alltägliche wagehälse. Natürlich sind auch die erlebnisse beider grundverschieden: der alte abenteuerroman gab idealisierte, grossartige, von der phantasie oft ins ungeheuerlichste verzerrte gefahren — ein schwert soll hundertfachen widerstand leisten, riesen überwunden, scheussliche ungeheuer vernichtet, unheimliche zauber aufgehoben, sogar die wut der elemente und der neid der götter gebändigt werden —; der schlimmste feind des realen abenteurers ist der hunger, der frost, dann der häscher und der seine zeche heischende wirt." [1])

Aber mochten mit dem veränderten standpunkt der dichterischen betrachtung auch die welt, in der der held lebt, die motive, aus denen er handelt, sich ändern, die technik, die kunstmittel der darstellung blieben wesentlich die alten. Mit vollem recht nennt daher Körting [2]) die schwächen des modernen realromans „gleichsam eine wiederstrahlung der ästhetischen fehler des idealromans". Er rechnet dahin: „eine allzu verwickelte handlung, eine mit schwankenden gestalten überfüllte und unbestimmte szene, die einführung der undichterischen personnages déguisés, trockene gespräche und lange moralische digressionen, vor allem die einschaltung und zwar sehr mechanische einschaltung von nebenerzählungen fremdartigen charakters; die häufung von retardierenden momenten in form von unglücksfällen — schiffbrüchen, beraubungen, entführungen." Mehr oder weniger hat auch der abenteurerroman alle diese ästhetischen fehler des idealromans übernommen. Das entscheidende charakteristikum des ersteren bildet jedenfalls in erster linie der mangel an konzentration, an einer die einzelnen situationen fest zusammenknüpfenden

---

[1]) Körting, Gesch. des franz. Romans im 17. Jahrh. I, s. 51.
[2]) ib. II, s. 5.



handlung, und die konnten die anfänge des realistischen romans, die schelmenromane, auch ihrer ganzen natur nach nicht bringen.

Aber welche mittel der spannung, überraschung im einzelnen, welch reiche gelegenheit, das unterhaltungsbedürfnis sensationslüsterner leser durch häufung aufregender abenteuer und komischer begebenheiten zu befriedigen, boten einem geschickten erzähler diese lebensgeschichten umherirrender abenteurer, die bald in elend und gemeinheit zu versinken drohen, bald wieder, von Fortunas wechselnder laune begünstigt, oben schwimmen, die, bald treibend, bald getrieben, immer neuen verhältnissen entgegensteuern und fortwährend aufenthalt und stellung wechseln! Dabei treten sie in mehr oder weniger intime beziehungen zu ihrer gesamten, stetig wechselnden umgebung; mit personen und verhältnissen der verschiedensten art macht sie ihr bewegtes abenteurerleben bekannt. Um und neben den helden gruppiert sich in breitem rahmen und bunter zusammensetzung das milieu des sozialen lebens.[1]) Welch reiches feld für die satyre! Konnte man besser gegen soziale missstände zu felde ziehen, als indem man zum mittelpunkte der erzählung einen allerweltsschelmen und hallunken machte, der überall eingang findet, dabei einblicke in die schwächen und laster aller stände, berufe und geschlechter thut und bei der teilnahme an ihrem unmoralischen treiben alle übertrifft? Dabei mag in karrikierender absicht manches übertrieben, manches im allzueifrigen streben nach naturwahrheit zu schwarz gefärbt sein; im allgemeinen geben uns jedenfalls die schelmenromane frische, naturgetreue bilder zeitgenössischen lebens. Mag man heute über ihren ästhetischen und mora-

---

[1]) Auch Jusserand kommt auf diesen vorzug des abenteurerromans zu sprechen und betont dabei sehr richtig auch die kehrseite. Er sagt l. c. s. 117 „Sans foi ni pudeur, sinon sans gaieté, jouet de la fortune, tour à tour valet, seigneur, mendiant, courtisan, voleur, il nous conduit à sa suite dans tous les milieux, et, du bouge au palais, passant devant, ouvre les portes et présente les personnages. Aucune donnée plus souple ni plus simple, aucune qui se prête mieux à l'étude des moeurs, des abus et des travers sociaux. Le seul défaut est que, pour s'abandonner avec le bon vouloir nécessaire aux caprices du sort et pouvoir pénétrer partout, le héros a forcément peu de conscience et encore moins de coeur: d'où la sécheresse de la plupart des romans picaresques et le faible rôle, tout épisodique, réservé dans ces oeuvres au sentiment."

lischen wert denken, wie man will, dem kulturhistoriker werden sie jeder zeit ein reiches und interessantes material liefern.

Den reigen der spanischen schelmenromane eröffnet „Lazarillo de Tormes“. Sein verfasser, der als dichter und staatsmann unter Karl V. gleich berühmte, altadeligem geschlechte entstammende Don Diego Hurtado de Mendoza, schrieb das werk wahrscheinlich während seiner studienzeit in Salamanca. Wie in allen romanen dieser gattung erzählt der held selbst und beginnt mit der geschichte seiner kindheit. Als sohn eines müllers wird er in einer mühle am Tormes geboren. Nach dem tode des vaters, der wegen betrügerischer streiche seine familie verlassen muss und auf einer expedition gegen die Mauren umkommt, zieht die mutter nach Salamanca und schlägt sich hier als geliebte eines schwarzen stallburschen notdürftig mit den ihrigen durch. Vererbte anlagen und eine mangelhafte erziehung legen beim helden wie bei den späteren schelmen die grundlage zu einem leichtsinnigen, nichtsnutzigen charakter. Im zarten alter von acht jahren wird der kleine Lazaro an einen blinden verkauft, als dessen führer lernt er die fremde und damit hunger und elend kennen. Während sein herr, ein geizhals schlimmster sorte, selbst in hülle und fülle von den gaben lebt, um die er das dumme volk in frecher, gaunerhafter bettelei geprellt, muss sein junger führer die peinlichsten hungerqualen und misshandlungen erdulden. Aber die not macht erfinderisch, und der pfiffige schelm findet mittel und wege, sich heimlich an den vorräten seines herrn schadlos zu halten. Nachdem er sich böse gerächt hat, entläuft er schliesslich und nimmt dienste bei einem priester. Aber vom regen gerät er in die traufe. Der schmutzige geiz seines neuen gebieters grenzt ans unglaubliche, und mit einem raffinement, das nur der wütendste hunger eingeben kann, weiss er aus dem festverschlossenen brotkasten des priesters die notdürftigsten brocken zu entwenden. Sein dritter herr, ein altkastilischer hidalgo, hat selbst nichts zu beissen. Während sein gnädiger gebieter mit der würde eines granden durch die strassen stolziert und vor der welt ohne einen heller in der tasche den vornehmen mann spielt, bettelt sein diener in klöstern und an den thüren der kirchen den gemeinsamen unterhalt zusammen. Von seinem herrn verlassen, tritt

Lazarillo in die dienste eines äusserst weltlich gesinnten mönches und eines ablasskrämers, der das leichtgläubige volk auf die gewissenloseste weise für seine ware ködert und den gewinn gerne mit dem hilfsbereiten polizeidiener teilt. Bei beiden ist seines bleibens nicht lange. Auch einem tambourinmaler, dessen dienst ihm mehr schläge als essen einbringt, läuft er bald davon und wird wasserverkäufer für einen kaplan. In dieser stellung verdient er sich bald ein hübsches sümmchen; noch günstiger gestaltet sich seine lage, als er nach vorübergehender stellung im polizeidienst öffentlicher auktionator und ausrufer wird, zumal er die besondere gunst des erzbischofs von Toledo durch die verheiratung mit einer von dessen mägden erwirbt. Die früheren intimen beziehungen derselben zum kirchenfürsten sind seiner gewissenlosen denkweise kein ehehindernis. Mit dieser günstigen gestaltung seiner materiellen verhältnisse schliesst der roman.

Der „Lazarillo“ erschien 1553. Eine flut von neudrucken, nachahmungen und übersetzungen in den nächsten jahrzehnten zeugt von dem beifall, den die neue litterarische gattung in Spanien und im ausland fand. Bereits 1554 erschien ein zweiter teil, der in abgeschmackter weise die abenteuer Lazarillos als thunfisch auf dem meeresgrunde erzählt. Mehr die von Mendoza eingeschlagenen pfade wandelt die 1620 erschienene fortsetzung des Juan de Luna. Hier tritt der held gleichfalls als diener verschiedener herren auf. Zum schluss wird er einsiedler und erzählt als solcher seine abenteuer — ein motiv, das in pikaresken romanen noch häufig wiederkehrt.

Noch in weit höherem masse als der „Lazarillo“ wurde ein anderer spanischer roman vorbildlich für den „gusto picaresco“. Gemeint ist Mateo Alemans „Guzman de Alfarache“, dessen erster teil 1599 in Madrid erschien. Wie Lazarillo ist Guzman das kind wenig ehrenwerter eltern. Nach dem frühen tode seines vaters, eines bankerotten genuesischen kaufmanns, entläuft er seiner mutter und stürzt sich abenteuersuchend in die welt. In der gesellschaft eines maultiertreibers macht er in verschiedenen gasthäusern die ersten traurigen erfahrungen. Mühsam schlägt er sich nach Madrid durch und wird hier laufbursche. In dieser stellung macht er die bekanntschaft zweifelhafter genossen, und bald ergreift er ebenfalls mit freuden und angeborenem geschick das ge-

werbe eines „picaro“. Ein grösserer, wohlgelungener diebstahl setzt ihn in den stand, in Toledo für einige zeit den vornehmen herrn zu spielen, aber die gesellschaft verschmitzter gauner und anspruchsvoller halbweltdamen räumt bald mit seinem gelde auf. Abermals greift er zum wanderstab und durchzieht als abenteuernder landstreicher ganz Spanien, lässt sich gelegentlich als soldat anwerben und gelangt schliesslich über Barcelona nach Genua, wo ihm von seiten seiner verwandten eine wenig freundliche aufnahme zu teil wird. Auf seiner weiteren irrfahrt durch Italien schliesst er sich einer bettlergesellschaft an, macht sich mit ihren einrichtungen und kniffen vertraut und bringt es in diesem gewerbe selbst bald ziemlich weit. Durch ein künstlich nachgeahmtes geschwür erregt er in Rom das mitleid eines kardinals und erhält eine anstellung in dessen haushalt. Aber schon nach kurzer zeit macht ihn sein angeborener hang zu diebstahl und betrug hier unmöglich. Mit schimpf und schande aus dem hause des Kardinals gejagt, tritt er in dienst beim französischen gesandten. Damit bricht der erste teil des romans ab.

Ein zweiter teil erschien 1605. Auch im hause des französischen gesandten ist infolge der ungeschickten rolle, die Guzmann als unterhändler seines herrn in dessen liebesverhältnis mit einer vornehmen dame spielt, seines bleibens nicht lange. Er verlässt Rom und nimmt sein unstätes vagabundenleben wieder auf. In Siena gesellt sich ein gauner ähnlichen schlages zu ihm, unter dessen überlegener geriebenheit selbst er anfangs zu leiden hat. Raubend und stehlend durchziehen sie Oberitalien. Nach Spanien zurückgekehrt, verheiratet sich der held in Madrid und eröffnet ein geschäft. Indes schlagen die hoffnungen, die er auf die reiche mitgift seines weibes gesetzt, fehl, und so macht er nach kurzer zeit betrügerischen bankerott. Nach dem tode seiner frau wird er in Alcala student der theologie, heiratet aber noch vor beendigung seiner studien zum zweiten male, und zwar eine person zweifelhaften rufes. Die schönheit und entgegenkommende liebenswürdigkeit seiner frau sichern beiden in Madrid eine sorgenfreie existenz, der aber streitigkeiten mit einem einflussreichen verehrer seines weibes ein jähes ende bereiten. Aus der stadt verwiesen, gehen sie nach Sevilla, und hier geht ihm seine frau mit dem kapitän eines

neapolitanischen schiffes auf und davon. Er selbst gerät in die tiefste not, aus der ihn eine anstellung als haushofmeister einer vornehmen dame noch einmal rettet. Aber auch dieses glück ist nur vorübergehend. Der alte sünder wird bei einem diebstahl ertappt und auf die galeeren geschickt. Zufällig trifft es sich, dass er hier von einer verschwörung der sträflinge kenntnis erhält. Er erstattet rechtzeitig anzeige und erwirkt dadurch vollständige strafbefreiung.

Damit schliesst der zweite teil des romans. Ein dritter wird zwar in aussicht gestellt, ist aber nie erschienen. Es fehlt also dem ganzen an einem festen abschluss. Während der leser Lazarillo in wenigstens äusserlich gesicherter lage verlässt, verbürgt uns im „Guzman“ nichts, dass der held nicht wieder sein abenteuerndes wanderleben aufnimmt, um schliesslich müde und abgehetzt sein verfehltes dasein zu beschliessen. Aber gerade darin, dass die handlung von situation zu situation, von abenteuer zu abenteuer forthastet und bald aufsteigend, bald absteigend nie zur ruhe und zu einem befriedigenden abschluss gelangt, liegt ein äusserst charakteristisches merkmal der gewöhnlichen gaunerromane, das wir auch im „Englischen Schelm“ in verstärktem masse wiederfinden werden.

In engem zusammenhang damit steht ein weiteres, bereits angedeutetes (vgl. s. 87, anm. 1) moment. Das ewige auf und nieder in den lebensverhältnissen des helden war doch nur möglich bei einem mangel an jedem moralischen halt. Noch Lazarillo war eigentlich nur der kleine, in die welt hinausgestossene schelm, pfiffig und nicht wählerisch hinsichtlich seiner mittel, aber zu unehrenhaften streichen doch schliesslich nur gedrängt durch die bittere not des lebens. Anders Guzman. Aus reiner abenteuerlust entläuft er seiner mutter und wird ohne jeden äusseren zwang in Madrid „picaro“, da dieser beruf einzig und allein seinen neigungen und fähigkeiten zusagt. Ein ungebundenes vagabundenleben zieht er allen anderen aussichten vor. Wie oft ist ihm gelegenheit gegeben in ehren und wohlstand eine sichere stellung zu behaupten! Aber immer wieder reisst ihn sein unseliger hang zu diebstahl und betrug ins verderben. Er repräsentiert den gewöhnlichen gauner und abenteurer, wie er überall wiederkehrt. Darum hat auch „Guzman“ in ganz anderem masse seinen

litterarischen nachkommen modell gestanden als „Lazarillo“. Es ist kein gewöhnlicher zufall, wenn uns zahlreiche personen und motive des „Guzman“, wenn auch mannigfach variiert, im englischen schelmenroman wiederbegegnen.

Wenn ich mich bei den beiden bisher besprochenen romanen länger aufgehalten habe, geschah es, weil sie als die bedeutendsten ihrer gattung gelten und daheim wie im ausland vor allen anderen anklang und nachahmung fanden. Ich kann daher über die folgenden spanischen schelmenromane um so schneller hinweggehen, als die bekannteren derselben wie Quevedo's „Historia y Vida del Gran Tacaño“ und des Yañez y Rivera „Alonso, moço de muchos amos“ ganz in der manier des „Guzman“ gehalten sind.

Eine originelle, wenn auch nahe liegende wendung verlieh dem pikaresken roman der dominikaner Francisco Lopez de Ubeda, indem er in seinem 1605 erschienenen werke „La Picara Justina“ eine frau zum mittelpunkt eines reich bewegten abenteurerlebens machte. Justina wurde das litterarische vorbild für eine lange reihe ausschweifender abenteurerinnen, die sich im englischen roman bis auf Defoe's „Moll Flanders“ und „Roxana“ herab, ja noch weiter verfolgen lassen.

Hinsichtlich künstlerischer vollendung steht von allen nachahmungen des „Guzman“ am höchsten der „Marcos de Obregon“ des Vincente Espinel. Der verfasser hatte einen grossen teil Europas bereist, in den Niederlanden kriegsdienste gethan und legte viele seiner erlebnisse in dieser autobiographie nieder. Als blutjunger mann verlässt Marcos sein hochgelegenes heimatstädtchen Ronda, um in Salamanca zu studieren. Unterwegs spielen ihm ein aufdringlicher schmarotzer und ein verschlagener maultiertreiber übel mit. Auf der universität teilt er, mittellos wie er ist, das elend der armen studenten in damaliger zeit. Nach vierjährigem studium verlässt er Salamanca und schlägt sich abenteuernd durch ganz Spanien. Seinen lebensunterhalt verdiente er als Escudero[1]) und spielt als solcher auch eine rolle in der später von Lesage ausgebeuteten liebesgeschichte von der heissblütigen frau des dr. Sagredo und dem winzigen, musikalischen barbierlehrling. Nach längerer wanderfahrt schifft er sich in Valencia

[1]) Der Escudero ist speziell den damen zur dienstleistung beigegeben.



als diener des herzogs Medina Sidonia nach Italien ein. Aber unterwegs gerät die mannschaft in die hände von korsaren und wird nach Algier auf den sklavenmarkt geschleppt. Sein eigenes los gestaltet sich noch ziemlich günstig. Er kommt in das haus eines spanischen renegaten und wird zum erzieher von dessen kindern, einem knaben und einem mädchen, bestellt. Beide hängen mit schwärmerischer verehrung an ihrem lehrer und werden für das christentum gewonnen. Einige hervorragende dienstleistungen verschaffen ihm nach kurzer gefangenschaft die freiheit. Auf einem spanischen schiffe nach Genua verschlagen, nimmt er in Oberitalien sein wanderleben wieder auf. Später kehrt er nach Spanien zurück und trifft hier seine ehemaligen zöglinge, die unter merkwürdigen abenteuern nach Spanien entkommen waren, als zierden der christlichen gemeinde von Valencia wieder. Vorübergehend fällt Marcos noch einmal in die hände islamitischer seeräuber. In der gefangenschaft andalusischer räuber trifft er durch eigentümlichen zufall als schicksalsgenossen den dr. Sagredo und dessen frau wieder. Mit ihrer gemeinsamen befreiung schliesst die erzählung.

Im „Marcos de Obregon“ sind zum ersten male die auseinander laufenden fäden der handlung fester verknüpft: personen, die sich lange zeit nicht gesehen haben, begegnen einander wieder. Ueberdies ist ein viel festerer abschluss als sonst irgendwo erreicht, denn der held, gewitzigt und geläutert durch die erfahrungen und prüfungen einer dornenvollen lebensbahn, kommt wenigstens innerlich zu einer gewissen stätigkeit und reife. Ueberhaupt ist die ganze darstellung und der charakter der hauptperson auf eine viel höhere stufe gehoben. Wohl steht auch Marcos nicht einwandfrei da, menschliche schwächen und thorheiten sind ihm nicht fremd geblieben, aber von der skrupellosen gaunerfrechheit eines Guzman hat er auch nicht die spur. Das streben nach krasser naturwahrheit tritt entschieden zurück; fast möchte man von einem romantischen schimmer reden, der die irrfahrten dieses abenteurers verklärt. Abgesehen von den eingeschalteten, in keiner beziehung zur haupthandlung stehenden novellen alten stiles tragen manche episoden im leben des helden selbst wie sein aufenthalt in Algier einen ganz novellenartigen charakter. Diese tendenz tritt in noch viel höherem grade in Solorzano's

„La Garduña de Sevilla“ hervor; in diesem romane stehen neben streng realistischen schilderungen romantische novellen, romanzen und selbst possenspiele.

Aber noch in anderer beziehung weicht Vincente Espinel im „Marcos de Obregon“ vom strengen charakter des pikaresken romans ab, indem er wiederholt seinen helden zu wirklich historischen leuten in beziehungen treten und dieselben förderud oder hemmend in das schicksal des helden eingreifen lässt. Diese manier wurde mit entschiedenem geschick nachgeahmt in „Vida y Hechos de Estevanillo Gonzalez“. In diesem romane erzählt der held von den abenteuern, die er auf seinen reisen durch ganz Europa im dienste verschiedener hoher herren, darunter auch als angestellter Octavo Piccolomini's, während des dreissigjährigen krieges erlebte. Wir sehen so, wie sich der schelmenroman der Spanier langsam mit anderen dichterischen bestandteilen vermischte und dadurch eine entwicklung nahm, die, in ihren anfängen sicher unabhängig, sich in ganz ähnlicher weise auch in England vollzog.

Aber während die ausläufer des spanischen schelmenromans bereits in die bahnen anderer romangattungen einzulenken begannen, hatte der „Picaro“ längst seinen einzug in die litteratur der übrigen europäischen länder gehalten. In fast alle abendländischen sprachen wurden die werke der Spanier übertragen, erweitert, fortgesetzt und vielfach nachgeahmt. Der fahrende abenteurer mit seinem unverwüstlichen humor und kecken wagemut wurde der liebling des grossen unterhaltung suchenden publikums, während das gelehrte interesse der gebildeten durch die satyrische sittenschilderung und das hereinziehen fremder länder und verhältnisse befriedigt wurde. Aegidius Albertinus übertrug 1616 den „Guzman“ in bereicherter und umgestalteter form ins Deutsche. Freier und selbständiger lehnten sich Moscherosch und Grimmelshausen an die Spanier an. Jenem dienten die satyrischen schilderungen des Quevedo als muster, dieser zeichnete auf dem düsteren hintergrunde des dreissigjährigen krieges den abenteuerlichen lebenslauf seines „Simplicissimus“ und schuf damit ein werk, das an frische der darstellung, schärfe der charakteristik und sittlicher vertiefung seine spanischen vorbilder

entschieden hinter sich lässt. In Frankreich, wo die satyrischen romane Rabelais' bereits vorgearbeitet hatten, wandelten Sorel, Furétière, Scarron und andere in den bahnen der Spanier und bauten schon mit glücklichem geschick das feld des bürgerlichen romans an. Lesage's „Gil Blas" darf wohl als der höhepunkt der pikaresken litteratur in künstlerischer hinsicht gelten.

Aber in Deutschland wie in Frankreich gingen die anregungen der Spanier bald verloren. Trotz der vielversprechenden anfänge brachte es der realistische roman hier zu keiner tradition und stetigen entwicklung. Dort, wo man am ersten empfänglichen sinn für die darstellung des umgebenden, sinnenfälligen lebens hätte erwarten sollen, im bürgertum, hatten die wirren und kriegsstürme des 17. jahrhunderts allzu hemmend und störend gewirkt und einzelne vielversprechende anfänge wie der „Simplicissimus" blieben ohne nachfolge. In den oberen schichten der gesellschaft aber wirkten die idealistischen tendenzen der dichtung ungeschwächt weiter; manierierte schäfergeschichten und heroische liebesromane bildeten nach wie vor die beliebteste unterhaltungslektüre der hof- und adelskreise.

Anders lagen die verhältnisse in England. Hier waren alle bedingungen für die entwicklung einer reichen realistischen romanlitteratur gegeben. Was Hettner [1]) für die zeit Richardson's und Fielding's ausführt, gilt im allgemeinen bereits für das 17. jahrhundert: „Besonders lebhaft aber musste der widerspruch zwischen leben und dichtung in England empfunden werden; in England, wo das freie bürgertum und der sinn für festes und trauliches familienleben mehr als irgendwo anders erstarkt war. In despotischen ländern hat die natur an sich keinen anspruch studiert und geschildert zu werden; die niederen volksschichten, die „Canaille", sind mehr ein gegenstand der verachtung und wissbegierde, und einen mittelstand giebt es nicht. In England aber war um diese zeit unabhängigkeit und freimut heimisch geworden; jedermann hatte die macht, seine persönlichkeit und sein schicksal ganz nach eigenem belieben zu entfalten und umzugestalten. Das wohlsein der einzelnen, das volk und der häusliche herd wurden

---

[1]) Hettner, Geschichte der englischen Litteratur s. 462.

die angelpunkte des öffentlichen lebens. Konnte und durfte unter diesen umständen die dichtung noch länger hof- und gelehrtendichtung verbleiben? Sie wurde volks- und (im 18. jahrhundert) familiendichtung."

Am ersten und erfolgreichsten vollzog sich dieser übergang zu einer realistischen darstellungsweise, die situationen und charaktere dem frisch pulsierenden leben der gegenwart entnahm, auf dem gebiete des dramas. Das „Merry Old England" um die wende des 17. jahrhunderts ergötzte sich an den komödien Ben Jonson's und seiner kollegen, die naturgetreue bilder zeitgenössischen lebens mit derbem humor und beissender satyre auf die bühne brachten. Langsam folgte der roman nach. Die vorteile einer selbständigen nationalen entwicklung und einer hochentwickelten überlieferten technik kamen dieser kunstgattung nicht zu gute wie der bürgerlichen komödie, wenn gleich auch die satyre des 16. jahrhunderts, die seit Skeltons schonungslos dreinfahrenden pamphleten im kampf gegen persönliche widersacher und öffentliche missstände zur beliebten litterarischen waffe geworden war, entschieden vorgearbeitet hatte. Fremde vorbilder mussten herübergenommen werden, um dann nach und nach selbständiger nachgeahmt zu werden. Wie in anderen ländern ging die bewegung von Spanien aus. Im laufe des 16. und 17. jahrhunders fanden die meisten spanischen schelmenromane auf dem wege der übersetzung eingang in die englische litteratur.

Die erste übertragung des „Lazarillo" erschien 1576[1]) und erlebte in den nächsten jahrzehnten über zwanzig auflagen. Ihr verfasser ist David Rowland (1539—1586), ein Londoner magister, der als hofmeister und reisebegleiter des sohnes des Earl of Lennox Frankreich und Spanien kennen lernte. Die übersetzung von „Lazarillo's" unechtem zweiten teil, der die abenteuer des helden als thunfisch erzählt, fügte

[1]) Von dieser ersten ausgabe, die bei Henry Byneman gedruckt wurde und eine widmung an Sir Thomas Gresham trägt, existiert kein exemplar mehr, cf. Chambers' Dictionary of National Biography bd. XXXXVIIII s. 349. Die erste bekannte ausgabe stammt aus dem jahre 1586. Ihr vollständiger titel lautet: The Pleasaunt Historie of Lazarillo de Tormes, a Spaniarde, wherein is conteined his marveilous deedes and life .... Drawen out of Spanish by Dav. Rouland. B. J. A. Jeffes, London 1586. 8vo. Brit. Mus. no. 1074. d. 2 (1.).

J. Blakeston hinzu.[1]) Auch die fortsetzung des Juan de Luna fand den weg in die englische litteratur.[2]) Mit dem hauptwerke der spanischen schelmenlitteratur machte James Mable (1572—1642?) das englische publikum bekannt. Als sekretär des englischen gesandten Sir John Digby machte er sich mit der spanischen litteratur in den jahren 1611—1613 vertraut und übertrug mehrere erzeugnisse derselben, darunter auch die bekannte komödie von Calisto und Meliböa, ins Englische. Seine übersetzung des „Guzman" erschien 1623 und wurde wiederholt neu aufgelegt.[3]) Eine spätere übertragung des 18. jahrhunderts stammt von mehreren verfassern und ist nach französischer vorlage hergestellt.[4]) Auch weniger bedeutende abenteurerromane wie Solorzano's „La Garduña de Sevilla"[5]) und Quevedo's „Gran Tacaño"[6]) fanden im laufe

---

[1]) Der titel lautet: Lazarillo, or the excellent history of Lazarillo de Tormes, translated by J. Blakeston. Both parts. London 1677 (cf. Retrosp. Rev. Tom. II p. 133.) Nach Grässe, Lehrb. der allg. Litt.-Gesch. bd. III, 1 s. 452 erschien bereits 1670 eine auflage.

Eine andere übersetzung dieses zweiten teils führt Lowndes, The Bibliographers Manuel of Engl. Literature s. 1326 an: The most pleasant and delectable Historie of Lazarillo de Tormes. The second part translated out of Spanish by W. P. London by Th(omas) C(reed) for John Oxenbridge. 1596.

[2]) Pursuit of the History of Lazarillo de Tormes. By Jean de Luna. London. 1622. 8vo. — London. R. Hodgkinson, 1655, with the second part, 12mo s. Lowndes a. a. o. s. 1326.

[3]) Lowndes a. a. o. s. 27 kennt Folios aus den jahren 1623, 1630, 1634, 1656. cf. Retr. Rev. V 189. — Der titel der ersten auflage lautet: The rogue, or the Life of Guzman de Alfarache in english by Don Diego Puede-Ser (i. e. James May-be). 2 pts. For E. Blount. London, 1623. fol. Brit. Mus. no. 12404. c. Weitere Ausg. ersch. 1630 zu Oxford, gedr. von W. Turner for R. Allot (Brit. Mus. no. 12403 b.) und London 1634. fol. (Brit. Mus. no. 635. l. 12).

Ausserdem führt Grässe a. a. o. s. 452 eine folioausgabe mit folgendem titel an: The rogue; or the excellencie of history displayed in the notorious life of that incomparable thief Guzman de Alfarache epitomized from the Spanish, by A. S. London 1655.

[4]) The Life of Guzman de Alfarache; or the Spanish Rogue: to which is added the celebrated Tragi-Comedy Celestina. Done into English from the new French Version, and compar'd with the original (Spanish). By several Hands. London. 1708. 8vo. 2 vols.

[5]) Der verfasser der übersetzung, der längere reisen in Frankreich machte und eine ganze reihe französischer und spanischer werke ins Englische übertrug, ist John Davies (1627?—1693?). Der vollständige titel der

des 17. jahrhunderts ihre englischen übersetzer, wogegen eine englische übertragung des „Marcos de Obregon“ [1]) viel jüngeren datums ist.

Aber nicht nur die pikaresken werke der Spanier, auch die komischen erzeugnisse anderer nationen von ähnlichem schlage wurden in England beifällig aufgenommen, und dem „Spanischen Schelmen“ reihten sich ein „Französischer“, „Holländischer“, „Deutscher Schelm“ als würdige genossen zur seite.[2])

Legt diese umfangreiche übersetzungsthätigkeit auf der einen seite beredtes zeugnis ab für die ungemeine beliebtheit, mit der das englische lesepublikum die abenteurer- und schelmenlitteratur bei sich aufnahm, so zeigt sie auf der anderen seite, wie sehr der englische realroman in seinen anfängen von fremden mustern abhängig war. Mehr oder minder mochten ja die ausländischen produkte bei der übertragung verändert, verlängert, verkürzt und durch neue motive be-

---

übersetzung lautet: La picara or the thriumphs of female subtility; rend. into Englisch by J. Davies. London. 1663 (nach Chamber's Dict. of Nat. Biogr. XIV s. 145 erst 1664).

[6]) Buscon, the witty Spaniard, with the provident Knight, in English, by J. D. London. 1670. 8vo.

[1]) The history of the Life of the Squire Marcos de Obregon, translated into English from the Madrid Edition of 1618, by Major Algernoon Langton. 1816. 2 vols. 8vo.

[2]) Nach Lowndes, s. 2119 seien an hierher gehörigen werken angeführt:

The Dutch Rogue: or Guzman of Amsterdam traced from the Craddle to the Gallows: being the Life, Risc and Fall of D. de Lebacha, a decayed merchant. Out of Nether-dutch. London 1683.

The French Rogue, being a pleasant history of his Life and Fortune, with Epigrams suitable to each Stratagem. London. 1672, 12mo.

The French Rogue, or the Life of M. Ragoue de Versailles. 1716, 8vo.

Charles Sorel's bekannter roman „Francion“ wurde übersetzt unter dem titel: „Comical History of Francion. Written by Monsieur de Mouline, Sr. de Parc“. 1655, fol. 1703, 8vo und 1727, 12mo.

Bezeichnend für den unterschiedslosen beifall, den das komische Genre, in welcher verkleidung es auch kommen mochte, in England fand, ist die thatsache, dass sogar „Till Eulenspiegel“ als „Deutscher Schelm“ eingeführt wurde: „The German Rogue, or the Life of Taiel Ulespiegle. Auch Friedr. Dedekinds „Grobianus“ wurde unter folgendem titel ins Englische übersetzt: The Schorle of Sloveniie: or, Cato turned wrong side outward. Translated out of Latine into English Verse ... By R. J. Sent. London Valentine Simmes. 1605. 4to. London.

reichert sein. Aber diese änderungen und umgestaltungen werden schwerlich allzu weitgehend gewesen sein, im allgemeinen darf man jedenfalls annehmen, dass der fremde charakter des originals bewahrt wurde. Darauf hin deutet schon die entschiedene sprache, mit der Richard Head, der verfasser eines wirklich nationalen gaunerromans, des „English Rogue", den bisher erwähnten übertragungen gegenüber stellung nimmt.[1]) Gleich in der einleitung zu seinem roman tritt er etwaigen vorwürfen, ein plagiat verfasst zu haben, mit den worten entgegen: „But some may say, but this is but actum agere, a Collection of Guzman, Buscon, or some others that have writ upon this subject; Cramben bis coctam apponere; and that I have onely squeezed their Juice (adding some Ingredients of my own) and afterwards distilled in the Lymbeck of my own Head. Non habes confitentem reum, I ne'er extracted from them one single drop of Spirit. As if we could produce an English Rogue of our own, without being beholding to other nations for him. I will not say that he durst vye with either an Italian, Spanish or French Rogue; but having been stept for some years in an Irish Bogg, that hath added to much to his Rogue-ships perfection, that he out-did them all by out-doing one, and that was a Scot; I need not use of the Epithite Roguish, since the very name proves it a Tautologie. If I have borrowed any thing, it was not from what past the press; but what I have taken upon the score in discourse. I here repay with usury, but not in the same commodity. Etiamsi apparet unde sumptum sit, aliud tamen, quam unde sumptum sit, apparet." In ähnlicher weise sucht Head noch an mehreren anderen stellen die originalität seines werkes zu verteidigen. Selbstgerechte autoreneitelkeit und nationales selbstgefühl sprechen dabei sicher mit, aber derartig

---

[1]) Ich muss mich leider auf indirekte argumente beschränken. Eine direkte beweisführung hätte eine nähere bekanntschaft dieser übersetzungslitteratur erfordert. Persönliche gründe verboten mir indes vorläufig ein längeres studium auf englischen bibliotheken, das dazu doch unbedingt nötig gewesen wäre. Doch hoffe ich bei einem späteren besuche in England zeit und gelegenheit zu finden, um die hier niedergelegten untersuchungen zu einer vollständigen geschichte des englischen schelmenromans mit besonderer berücksichtigung auch der übersetzungen in ihrem verhältnis zu den fremden originalen zu erweitern.

seine eigenen nationalen tendenzen hervorheben und dementsprechend auf die ausländischen produkte von oben herab sehen[1]) konnte man doch wohl nur, wenn eben diese beliebten geschichten von Guzman, Lazarillo, Francion und anderen abenteurern nicht mehr waren als sklavische übersetzungen, die ihren fremden ursprungscharakter so gut wie gar nicht abgestreift hatten.

Man sieht: Head war sich des fortschritts, den sein „Englischer Schelm“ den von auswärts importierten werken gegenüber bedeutet, im vollen masse bewusst. Anregung und form entlieh er den Spaniern; auch einzelne motive und episoden nahm er bewusst oder unbewusst herüber, den allgemeinen hintergrund aber, das geschichtliche und örtliche milieu, sitten und gebräuche, zustände und personen, entnahm er den umgebenden zeitverhältnissen und nicht zum wenigsten seinen eigenen erfahrungen und erinnerungen. Er erstrebte als einer der ersten auf dem gebiete des prosaromans, was den Engländern zu allen zeiten in so hervorragender weise gelungen ist: ausländische litteraturprodukte auf heimischen boden zu verpflanzen. Eine eingehende untersuchung seines romans mag im einzelnen darthun, in welchem masse er es verstanden hat, den schelmenroman, seines fremdartigen charakters beraubt, nationalen verhältnissen und bedürfnissen anzupassen.

Ueber die lebensverhältnisse Heads ist uns wenig bekannt, und selbst das geburts- und todesdatum (1657?—1686?) stehen nicht fest. Wir wissen nur soviel, dass er als sohn eines geistlichen in Irland geboren wurde, infolge der irischen

---

[1]) Besonders deutlich reden in dieser beziehung einige dem werke vorausgeschickten und N. D. unterzeichneten widmungsverse:

„What others writ, was ta'en upon the Score;
Thou art in Re, what they but feign'd before.
They did but lisp, or worse, speak trough the Nose:
Thou hast pronounc't, and liv'st in Verse and Prose.
Guzman, Lazaro, Buscon, and Francion,
Till thou appear'dst did shine as high Noon.
Thy book's now extant; those that Judge of Wit,
Say, They and Rablais too fall short of it.
How could't be otherwise, since 'twas thy fate,
To practice what they did but imitate.
We stand amazed at thy Ephesian Fire:
Such purchas'd Infamy all must admire.“

revolution von 1641, die seinem vater das leben kostete; mit seiner mutter nach England flüchten musste, hier zu Bridport in Dorsethshire die lateinische schule besuchte und nach kurzem aufenthalt auf der universität Oxford in London buchhändler wurde. Aber verluste im spiel führten zweimal seinen bankerott herbei und ruinierten seine vermögensverhältnisse derart, dass er sich seinen notdürftigsten lebensunterhalt „by scribbling for the booksellers at 20 s. per sheet“ erwerben musste. Auf einer reise nach der insel Wight soll er 1686 durch ertrinken seinen tod gefunden haben.[1])

Head war auf verschiedenen gebieten litterarisch thätig und verfasste eine ziemliche anzahl von werken, die indes bis auf den „English Rogue“ ziemlich unbedeutend und heute ganz vergessen sind. Der „Englische Schelm“[2]) erschien 1665 bei Henry Marsh und wurde bereits im folgenden jahre neu aufgelegt von Francis Kirkman. Der beifall, den der roman fand, veranlasste letzteren, den verfasser zu einer fortsetzung aufzufordern. Dieser aber lehnte ab mit rücksicht auf die üble nachrede, die ihm das erscheinen des buches beim publikum, welches im helden des buches absolut den verfasser erkennen wolle, zugezogen habe. Auch ein zweiter autor — es soll Gerard Langbaine gewesen sein —, an den sich der verleger wandte, wies das anersuchen zurück, sobald er hörte, dass es sich um eine fortsetzung des „Rogue“ handele. So entschloss sich Kirkman, selbst den zweiten teil zu schreiben, der bereits Februar 1668 die lizenz erhielt, von dem aber keine älteren ausgaben als von 1671 erhalten sind. 1671 erschien auch noch ein dritter und vierter teil; ein fünfter wurde in aussicht gestellt. Kirkman behauptet, der dritte und vierte teil sei von ihm und Head gemeinsam verfasst, und dementsprechend ist allerdings die vorrede zum vierten teil von beiden gemeinsam unterzeichnet. Doch stellt letzterer

---

[1]) Vgl. Chambers' Dict. of Nat. Biogr. XXV p. 326 ff.

[2]) Die titelseite lautet in vollständigem wortlaut: The | English Rogue | Described | in the | Life | of | Meriton Latroon | A Witty | Extravagant | Being a Compleat History of the | Most | Eminent Cheats | of | Both sexes || Read, but don't Practice: for the Author findes | They which live honest have most quiet mindes | Dixero si quid forte jocosius hoc mihi juris | Cum & enia dalis. || London, printed for Henry Marsh, at the Princes | Arms in Chancery Lane. 1665.

in seinem „Proteus Redivivus, or the Art of Wheedling or Insinuation (London 1675, 8vo)“ seine verfasserschaft für irgend einen teil ausser dem ersten entschieden in abrede. Zwar hätte er die fortsetzung und vervollständigung des romans ursprünglich beabsichtigt gehabt, sei aber davon abgekommen „seeing the continuator hath already added three parts to the former, and never, as far as I can see, will make an end of pestering the world with more volumes and large editions.“ Eine gesamtauflage aller vier teile erfolgte 1680. Ein abriss des ersten teils, von Head besorgt, wurde 1679 und noch einmal 1688 gedruckt. Ein fünfter teil erschien als anhang zu einem äusserst gedrängten abriss des ganzen romans 1689 zu Gosport. Ein moderner neudruck der vier ersten teile und zwar des ersten von 1665, des zweiten von 1671, des dritten von 1673 und des vierten von 1680 erschien 1874 in vier oktavbänden.[1])

Bevor ich zu einer kritischen untersuchung des romans übergehe, will ich in den folgenden abschnitten zunächst eine möglichst gedrängte übersicht über den inhalt geben.

Wie in den spanischen schelmenromanen erzählt der held selbst und beschäftigt sich in einem einleitenden kapitel zunächst mit seinen eltern (I, 1. 2). Sein vater ist der sohn eines einfachen landmanns und besucht auf kosten eines hohen gönners lateinschule und universität. Natürlicher hang und schlechte gesellschaft treiben ihn früh einem liederlichen leben in die arme, das zuletzt seine entfernung von der universität herbeiführt. Auf das land zurückgekehrt, knüpft er mit einem mädchen aus wohlhabender und angesehener familie hinter dem rücken der eltern ein illegitimes verhältnis an und geht mit dieser bald darauf als kaplan eines vornehmen mannes nach Irland. Hier kommt der held zur welt. Der irische aufstand von 1641 zwingt die familie zur flucht nach England. Während der vater von rebellenhand fällt, entkommen mutter und sohn mit genauer not und landen nach einer beschwerlichen seefahrt in Plymouth. Mittellos und auf sich angewiesen, verfällt seine mutter auf einen sonderbaren schwindel, der auf die religiösen verhältnisse Englands zur zeit der

---

[1]) Vgl. zu dem ganzen abschnitt Chambers' Dict. of Nat. Biogr. XXV s. 326.



Puritanerherrschaft grelle streiflichter wirft (I, 3). Unter der maske der frommen, von religiösem eifer beseelten glaubensschwester schleicht sie sich in die kreise protestantischer sekten ein. Ihr scheinheiliges wesen und keckes raffinement, das besonders die männer täuscht, sichern ihr in den meisten fällen eine gastliche aufnahme und ausgiebigen kredit, den sie natürlich nach möglichkeit ausnutzt. In steter furcht natürlich, durchschaut zu werden, fasst sie nirgends festen fuss und erst in Biraport (Bridport) lässt sie sich nach einer unstäten wanderfahrt durch das südliche England nieder. Hier erwirbt der kleine Latroon seine elementarkenntnisse. Aber bereits auf der schule offenbart sich die niedertracht seines charakters. Lehrer und mitschüler haben auf jede weise unter seinen boshaften chikanen zu leiden, kein obstgarten und geflügelstall ist vor seinen diebischen fingern sicher, und für die seinen kameraden gemausten sachen findet er beim hehler bequemen absatz. Das treiben des jugendlichen taugenichts wird so toll, dass ihn seine mutter zu einem äusserst gestrengen lehrer in pension thun muss. Aber auch die derbe zucht, die er hier geniesst, vermag sein hinterlistiges und ungezogenes wesen, unter dem besonders die dienstmagd zu leiden hat, nicht zu ändern. Das resultat aller bemühungen ist schliesslich, dass er davon läuft.

Seine ersten abenteuer erlebt er in der gesellschaft einer zigeunerbande, die bei tage bettelnd und plündernd die ländlichen distrikte heimsucht und nachts in abgelegenen scheunen und schuppen unter lärmendem jubel ihren raub verprasst (I, 4. 5). Doch bald ist er ihrer überdrüssig, und mit einem älteren genossen, der ihn in die pfiffe und kniffe der bettler eingehend einweiht, schlägt er sich nach London (I, 6). Hier tritt er zunächst ebenfalls in diese edle zunft ein und entwirft von dem treiben der hauptstädtischen bettler, ihren einrichtungen und raffinierten erfindungen, die darauf zielen, durch imitierte gebresten das mitleid der almosengeber zu erwecken, ein anschauliches bild (I, 6. 7). Latroon begeht verschiedene diebereien (I, 8) und ist schon jetzt auf dem besten wege, ein ganz gewöhnlicher gauner zu werden, da nimmt sein schicksal auf einmal eine andere wendung. Ein wohlhabender kaufmann findet gefallen an dem aufgeweckten burschen und giebt ihm eine anstellung in seinem geschäft (I, 9).

Fleiss und diensteifer erwerben ihm das wohlwollen seines herrn, wie seine gefälligkeit die zuneigung des ganzen hauses. Aber schlechte gesellschaft bringt ihn bald wieder auf schiefe bahnen. Er gerät in einen kreis junger leute, die, geschäftsgehilfen gleich ihm, „profit the body, please the pallate and fill the pocket“ sich zur lebensmaxime gemacht haben und, um die ausgaben für ihre nächtlichen gelage und gefälligen courtisanen bestreiten zu können, förmlich bandenmässig organisiert, diebstahl und hehlerei auf gemeinschaftliche rechnung treiben (I, 10). Auch er bestiehlt, um seinen nächtlichen vergnügungen nachgehen zu können, lager und kasse seines gebieters und entläuft schliesslich. Längere zeit führt er jetzt ein wüstes leben und treibt sich gaunernd und zechprellend mit gleichgesinnten genossen in den gemeinsten spelunken und bordells herum. Interessante einblicke eröffnen sich dabei in das treiben der spiel- und hurenhäuser. Nach einer reihe sonderbarer abenteuer, die ihn bald als magd verkleidet in ein pensionshaus bringen, wo er zu fast allen mägden in geschlechtliche beziehungen tritt (I, 13), dann wieder in die hände eines seelenverkäufers fallen lassen (I, 14) und verschiedene male mit der polizei in unliebsame berührung bringen, kehrt er zu seinem früheren herrn zurück (I, 16). Vermöge seiner verstellungskunst gewinnt er dessen altes vertrauen bald wieder, lohnt dasselbe jetzt aber noch schlechter wie vorher. Nicht nur, dass er sein altes plünderungssystem fortsetzt, macht er seinen prinzipal überdies zum hahnrei und bringt ihn schliesslich als bankerotteur ins schuldgefängnis, wo derselbe nach kurzer zeit stirbt. Nachdem auch dessen treulose frau, seine geliebte, die ihn vergeblich zur einlösung seines eheversprechens drängt, bald darauf gestorben, steht er als alleiniger herr des allerdings stark verschuldeten besitztums da (I, 19). Er findet sich mit den gläubigern ab und setzt seine ausschweifende lebensweise weiter fort (I, 20). Mit seinen geschlechtlichen gelüsten verfolgt er vor allem seine dienstmägde, um sich ihrer dann, sobald sie sich mutter fühlen, auf die gemeinste weise zu entledigen. Auf die dauer setzt indes sein liederlicher lebenswandel seinen vermögens- und gesundheitsverhältnissen doch zu arg zu. Er sieht sich genötigt einzuhalten, widmet sich wieder mehr seinen geschäften und heiratet sogar (I, 21). Dabei fällt er aber gründlich herein.

Die ehe gestaltet sich äusserst unglücklich, und dem Don Juan, der so manchen ehegatten betrogen, werden jetzt von seinem eigenen weibe hörner aufgesetzt. Er überrascht sein ungetreues weib mit ihrem galan in flagranti und jagt sie aus dem hause. Inzwischen aber gestalten sich seine geschäftsverhältnisse immer trauriger. Er ergreift den einzigen ausweg und wird unter mitnahme grösserer erschwindelter summen flüchtig. Nach einer beschwerlichen seereise gelangt er nach Dublin, gerät aber hier, da sein ganzes vermögen bei der überfahrt verloren geht, bald in die dürftigste lage (I, 23). Völlig ausgehungert und heruntergekommen, erweckt er das mitleid einer älteren, vermögenden speisewirtin, die ihn bei sich behält und gegen befriedigung ihrer zärtlichen gelüste mit nahrung und geld im überfluss versieht (I, 26). In ähnlicher weise sucht er sich auch nach ihrem tode durchzuschlagen, und, nachdem er sich noch bei mehreren witwen und mädchen durch heiratsversprechen unterstützungen erschwindelt (I, 30), kehrt er über den kanal nach England zurück.

Er wird jetzt strassenräuber und führt als solcher ein reich bewegtes leben. In dasselbe spielen episoden mannigfachster art hinein, die zum teil einen sehr pikanten anstrich haben. Dahin gehören: der aufenthalt im hause des farmers, dessen unschuldige tochter er verführt und sitzen lässt (I, 32), das begegnis mit den drei weiblichen berufsgenossinen, die, echte nachkommen der spanischen Picara, in männerkleidung das räuberhandwerk treiben (I, 33), und das verhältnis mit der hübschen, ästhetisch angehauchten witwe, die er durch seine geistreiche manier zu bezaubern weiss (I, 54). Ganz unpassend fällt dazwischen der langatmige bericht eines sachwalters über seine schwindelmanöver (I, 39—50).

Der ertrag seines räuberlebens setzt den helden in den stand, nach London zurückzukehren und für einige zeit das leben des verschwenderischen lebemannes wieder aufzunehmen (I, 55). Aber nur zu bald sind seine mittel erschöpft, und das gaunerleben hat den alten verbrecher wieder. Seine frau findet er gelegentlich als dirne wieder und errichtet mit ihr zusammen ein bordell, das aber bald aufgehoben wird. Tiefer denn je zuvor sinkt er in den abgrund menschlicher not und verworfenheit, und endlich erreicht ihn, der so manchmal dem arm der rächenden gerechtigkeit entgangen war, das verhängnis.

Bei einem strassenraub wird er gefasst und festgesetzt (I, 58). Im gefängnis endlich überkommt ihn die reue, der er zum besten seiner mitmenschen in der mitteilung von massregeln, wie man sich vor wegelagerern zu hüten, einen etwas sonderbaren ausdruck giebt (I, 59—64).

Aber die todesstrafe, die er sicher erwartet hatte und die ihm anfänglich auch zuerkannt worden war, wird in siebenjährige verbannung umgewandelt (I, 65). Das deportationsschiff, das ihn nach Indien bringen soll, leidet auf hoher see schiffbruch. Im wildesten sturme rettet er sich mit einem teil der mannschaft auf ein anderes schiff; doch auch dieses wird ein opfer der empörten wellen. Mit knapper not gewinnt er die portugiesische küste (I, 66). Hier macht er die bekanntschaft eines spanischen kapitäns und sticht mit diesem nach Ostindien in see. Aber neue hindernisse legen sich in den weg. Maurische korsaren überfallen das schiff und schleppen die mannschaft in die sklaverei (I, 67). Er selbst gerät in die hände eines teuflischen Juden, der ihn auf das grausamste peinigt, aber schliesslich in der furcht, sein opfer zu tode zu quälen, an einen griechischen kaufmann weiter verkauft. Dieser behandelt ihn besser und nimmt ihn mit auf eine handelsreise nach Ostindien. Abermals gerät er in die gefahr in die gewalt mohammedanischer seeräuber zu geraten, die das schiff im angesicht der indischen küste angreifen. Diesmal rettet er sich mit einigen gefährten ans sichere gestade und findet nach mehrtägiger irrfahrt durch unbekanntes, von kannibalen bevölkertes gebiet ganz erschöpft aufnahme auf einem portugiesischen schiff (I, 68). In Surrate trifft er wieder mit landsleuten zusammen und macht als matrose in ihrer gesellschaft eine fahrt durch die indischen gewässer. Dieselbe bringt ihn bis Siam und selbst Mauritius und ist reich an abenteuern, die zum teil wie die besteigung eines feuerspeienden berges auf Ceylon (I, 73) und das rencontre mit einem indischen kaufmann, der, von Latroon beschwindelt, aus rache die eingeborene bevölkerung gegen die fremden aufgehetzt hatte (I, 74), für die beteiligten einen äusserst gefährlichen verlauf nehmen. Ueberall macht er sich mit land und leuten angelegentlich bekannt, und besonders der eigentümliche religionskultus der Inder mit seinen prozessionen und witwenverbrennungen wird in anschaulichen bildern geschildert

(I, 70). Zuletzt heiratet der held in Calcutta eine wohlhabende eingeborene, die besitzerin eines theehauses, und führt mit derselben, zumal sich die vermögensumstände sehr günstig gestalten, eine ganz erträgliche ehe (I, 76). Damit schliesst der erste, von Head verfasste teil.

Kirkman nahm den faden der erzählung dort, wo ihn Head verlassen hatte, wieder auf und begann seine fortsetzung, anschliessend an die letzten kapitel des ersten teils, nach einer kurzen rekapitulation des bisherigen lebenslaufes des helden mit einer allgemeinen darstellung „of the Government, Manners, and Customs, both Ecclesiastical and Civil of the Country" (nämlich Indiens). Ausflüge in die umgegend Calcuttas geben Latroon gelegenheit, auch das leben auf dem lande kennen zu lernen (II, 1. 2). Aber die neuheit der verhältnisse hat für den alten abenteurer bald ihren reiz verloren, und, trotzdem seine geschäftlichen einkünfte sich immer einträglicher gestalten, wird ihm sein indischer aufenthalt von tag zu tag eintöniger und verleideter. Mit um so grösserer freude begrüsst er daher das einlaufen einer englischen flotte von vier schiffen (II, 3). Der kapitän eines dieser schiffe nimmt nebst fünf anderen begleitern ständiges quartier in seinem hause. Bald entwickeln sich zwischen dem helden und den neuen ankömmlingen, die ihm als landsleute, mehr noch als gleichgesinnte gauner und abenteurer höchst sympathisch sind, lebhafte freundschaftliche und dann auch geschäftliche beziehungen. Es stellt sich heraus, dass zwei personen der gesellschaft, die ihm von vorn herein wegen ihrer weichen und hübschen gesichtszüge aufgefallen waren, frauen sind und er eigentlich den anstoss zu ihrem verfehlten dasein gegeben hat (II, 33). Die männliche verkleidung der beiden giebt anlass zu einer reihe ergötzlicher episoden, die aber einen traurigen abschluss finden. Die eingeborene frau des helden verliebt sich nämlich in die hübschen gesichter der angeblichen männer und stellt ihnen mit begehrlichem ungestüm auf schritt und tritt nach. Nur mit mühe wird sie wiederholt zurückgewiesen. Darüber aufgebracht, vergiftet sie schliesslich die beiden, und während die eine mit dem leben davon kommt, stirbt die andere (III, 22). Inzwischen aber sind von den männern alle vorkehrungen für die abreise getroffen. Eine grosse menge auf kredit erhaltener waren wird heimlich aufs schiff

geschafft, und, ehe bezahlung geleistet, segeln sie, auch Latroon, davon (III, 33). Um das Cap der guten Hoffnung herum erfolgt die heimkehr nach Europa. In Messina wird unter vorteilhaften bedingungen schiff und ladung verkauft, und nach einer streiffahrt durch Sicilien, die gelegenheit giebt, den reichtum und die schönheit dieser insel begeistert zu preisen, wendet sich die gesellschaft nach Neapel (IV, 1. 2). Damit bricht die fortlaufende handlung im anfang des vierten teiles ab. Die übrigen kapitel desselben berichten erlebnisse des kapitäns und anderer, wie denn überhaupt in der fortsetzung des romans von Kirkman der held und dessen persönliche lebensumstände völlig in den hintergrund treten. Den hauptinhalt der drei letzten teile bilden die lebensgeschichten der sechs in Indien neu hinzugekommenen personen, die Latroon teils in seinem hause in Calcutta, teils auf der heimreise erzählt werden.

Als erster berichtet seinen eigenen lebenslauf und die merkwürdigsten ereignisse aus dem leben zweier seiner genossen George, the tailor. Als sohn verkommener eltern gerät er früh auf die bahn des lasters und verbrechens (II, 4). Nachdem er in einer reihe von stellungen bereits lehrlingsdienste gethan hat, kommt er zu einem stuckateur (II, 13). Hier passiert ihm das unglück, dass er durch eine dumme unvorsichtigkeit das leben seines herrn stark gefährdet. In der allerdings irrigen meinung, seinen tod herbeigeführt zu haben, flieht er und gerät auf die landstrasse (II, 14). Längere zeit treibt er sich bettelnd und gaunernd herum, kehrt dann nach London zurück und tritt bei einem schneider in die lehre (II, 18). Wie Latroon wird er mit einer gesellschaft junger leute bekannt, denen jedes unehrliche mittel genehm, um auf kosten ihrer prinzipale ein ausschweifendes leben führen zu können. Einige mitglieder dieser würdigen genossenschaft schliessen sich bald näher an ihn an. Der gegenseitige austausch ihrer erlebnisse eröffnet interessante einblicke in die missstände des damaligen geschäftslebens. Ein makler (scrivener) erzählt von den kniffen und dunklen ehrengeschäften der geldleute (II, 18—21). Ein buchhändler (bookseller) macht eingehende mitteilungen über die schwindeleien in seinem gewerbe (II, 22—24). Der grösste schelm aber ist ein materialwarenhändler (drugster). Nachdem er als junger gehilfe die

zeiten der Puritanerherrschaft schlau benutzt und unter dem deckmantel frommen religionseifers seinen prinzipal und seine glaubensbrüder aufs ärgste beschwindelt hat, legt er mit dem eintritt der restauration diese allüren ab und tritt, um bei hofe zu gefallen, als vornehmer und ausschweifender lebemann auf (II, 28). Bald sind seine mittel erschöpft. Nachdem er sich dann einige zeit als schmuggler herumgetrieben, gründet er mit geldern, die er von seinen verwandten ergaunert hat, in London ein geschäft (II, 29). Aber seine luxuriöse lebensweise und gewagten spekulationen führen nach kurzer zeit seinen bankerott herbei. Mit mehr glück setzt er seine handelsunternehmungen auf dem lande fort. Mit dem gewonnenen gelde errichtet er in der hauptstadt ein neues geschäft, das auch anfangs gut geht (II, 30). Grössere verluste indes, die er vergebens durch termingeschäfte wett zu machen sucht, führen ihn abermals vor den finanziellen ruin (II, 31). Im begriff, mit den ansehnlichen resten seines vermögens nach Holland zu flüchten, wird er fest genommen, aber mit hilfe des schneiders und maklers aus dem schuldgefängnis befreit. Alle drei beschliessen auf vorschlag des maklers, der durch gefälschte wechsel vorher seine taschen wohl gefüllt hat, nach Ostindien in see zu gehen.

Der kapitän des Ostindienfahrers, auf dem sie sich nebst zwei concubinen einschiffen, ist ihnen befreundet und teilt auch ihre weiteren schicksale. Sein lebenslauf ist abenteuerlich und reich an leichtsinnigen und verbrecherischen streichen wie der seiner gefährten. Als uneheliches kind wird er zu Bristol geboren (IV, 7). Von seinen eltern verlassen, wächst er in schande und not auf. Frühzeitig entwickeln sich in dem knaben lasterhafte neigungen, zumal die besitzerin eines öffentlichen hauses seinen hang zu spirituosen unterstützt und ihn zu diebereien anstiftet. Die strenge zucht eines korrektionshauses ist ohne einfluss auf den jugendlichen sünder (IV, 9). Man bringt ihn von hier auf ein nach Barbados bestimmtes schiff. Als kajütenjunge gewinnt er trotz mancher dummen streiche das besondere wohlwollen des kapitäns (IV, 10). Die bunt zusammengewürfelte schiffsgesellschaft wird im einzelnen geschildert, die beste gelegenheit, um gleich eine ganze kollektion aller möglichen „Rogues“ vom freigeistigen, die religion nur als dankbares aushängeschild benutzenden prediger und vom

gerissenen hochstapler bis herab zum gemeinen einbrecher und zur feilen dirne zu vereinigen (IV, 11). Nach mehreren reisen wird er hochbootsmann und später kapitän. Als solcher erlebt er noch eine grosse anzahl von abenteuern, die indes sämtlich auf dem lande spielen und denen der übrigen gleichen (IV, 13—18). Einen interessanten einblick geben sie dem leser in das treiben der spielhöllen.

Tritt in den lebensgeschichten der männer die freude an wildem abenteurerleben und raffinierten gaunerstreichen in den vordergrund, so herrscht in denen der weiber der schmutz und die zote. Mrs. Mary, die eine der beiden nach Indien verschlagenen abenteurerinnen, ist eins der mädchen aus jenem pensionshaus, in dem Latroon, als magd verkleidet, längere zeit vor den nachforschungen der polizei unterschlupf gefunden hatte (I, 13). Von ihrer herrschaft verjagt, von ihren eltern verstossen, findet sie aufnahme bei einer tante (II, 34). Die geplante heirat mit einem wohlhabenden freier wird durch ihr dienstmädchen, das ihren fehltritt verrät, hintertrieben. Sie geht jetzt nach London und sinkt hier, anfangs als maitresse ihres früheren bräutigams, dann anderer tiefer und tiefer, bis sie schliesslich in einem „bawdy-house“ aufnahme findet. Eingehend schildert sie die zustände in den bordells, die hinterlistigen praktiken der kuppler und das entsetzliche los ihrer armen opfer (II, 35). Ehe sie indes die niedrigste der drei stufen, in die die insassinnen vieler öffentlichen häuser eingeteilt sind, erreicht hat, gelingt es ihr mit unterstützung eines reichen liebhabers frei zu kommen (II, 36). Nachdem sie dann einige zeit zurückgezogen gelebt hat, zwingt sie die not, ihr unsittliches gewerbe wieder aufzunehmen. Schliesslich folgt sie dem „drugster“ als maitresse nach Indien (II, 37).

Auch die andere abenteurerin, Mrs. Dorothy, ist eine alte bekannte Latroons, nämlich die farmerstochter, mit der er während seiner strassenräuberzeit im hause ihres vaters intim verkehrt hatte (I, 32). Nach seinem heimlichen weggange wird sie von einem kinde entbunden und geht bald darauf, von ihren eltern zu einer ihr unangenehmen heirat gedrängt, nach London (II, 38). Hier wird sie hausmädchen und unterhält zu gleicher zeit und im selben hause ein verhältnis mit drei liebhabern. Alle drei werden mit grossem raffinement betrogen und gehörig ausgenommen. Mit geldmitteln so

reichlich versehen, geht sie, um ihre zweite niederkunft zu erwarten, auf das land (III, 1). Unterwegs macht sie die bekanntschaft eines in laster und verbrechen grau gewordenen weibes, das mit dem besitzer eines übel berüchtigten gasthauses verheiratet ist. Bei diesen findet sie aufnahme und verkauft ihr kind durch vermittlung der alten kupplerin an eine vornehme dame, die es ihrem gemahle als ihr eigenes unterschiebt (III, 6). Der aufenthalt im gasthause giebt der erzählerin gelegenheit, vom damaligen treiben in der kneipe und auf der landstrasse eine interessante, durch komische schwänke reich gewürzte darstellung zu geben. Szenen, in denen der wirt die gäste und diese wieder ihn beschwindeln, listige streiche, die das personal sich gegenseitig spielt und wobei besonders der kellnerbursche eine äusserst ergötzliche rolle spielt, wechseln ab mit episoden aus dem leben der taschendiebe und wegelagerer, die in dem gasthause ein- und ausgehen (III, 7—16). Mrs. Dorothy erlebt noch, dass das alte verbrecherpaar von wirtsleuten wegen raubmordes gefänglich eingezogen und hingerichtet wird (IV, 2). Sie selbst geht mit einem soldaten, dessen liebesabenteuer mit der gattin eines reichen kaufmanns etwas an das verhältnis des barbierlehrlings zur frau des dr. Sagredo im „Marcos de Obregon“ erinnert (III, 17. 18), nach London, wo sie unter anderen liebhabern auch die bekanntschaft des „scrivener“ macht (IV, 6) und dadurch nach Indien kommt.

Ich habe im vorausgehenden den inhalt des „Englischen Schelmen“ in groben umrissen zu skizzieren versucht. Wenn das gesamtbild etwas sehr verworren und kunterbunt ausgefallen ist, so darf man doch die schwierigkeiten nicht verkennen, die in der natur der sache selbst liegen. Bei einem roman, wo wie hier fortwährend situation und personen wechseln, erzählung in erzählung geschachtelt ist, fällt es einer sichtenden hand schwer, auch nur einige ordnung zu schaffen. Manches wäre vielleicht besser ganz ausgefallen, anderes wieder, das mehr hervorgehoben zu werden verdiente, mag zu sehr in den hintergrund getreten sein. Indessen ist es vom standpunkte der ästhetischen beurteilung im letzten grunde ziemlich gleichgiltig, ob überall das wichtigere von dem weniger wichtigen richtig gesondert ist. Denn den geist und die tendenz des ganzen verrät das eine stück so gut wie

das andere. Eine künstliche gliederung aber, die jedem einzelnen teile im organismus des ganzen seinen besonderen platz anwiese, vermisst man durchaus. Der „English Rogue“ ist alles andere als ein kunstwerk. Wir müssen allerdings berücksichtigen, dass wir es mit den anfängen des modernen realromans zu thun haben. Der schelmenroman arbeitet, wie bereits in der allgemeinen einleitung hervorgehoben ist, mit den alten kunstmitteln und daher auch mit den alten fehlern des idealistischen romans. Verworrenheit und regellosigkeit im aufbau der handlung, fortwährendes hervortreten nebengeordneter und gänzlich unbekannter, neuer personen, abschweifende episoden und reflexionen wie mangelhafte motivierung und charakteristik kennzeichnen die spanischen vorbilder so gut wie ihre nachahmungen und sind zum teil bei der darstellung eines gewöhnlichen abenteurerlebens auch mehr oder minder unvermeidlich. Aber alle diese missstände ästhetischer art machen sich im „Englischen Schelmen“ in geradezu erschreckender weise geltend. Grosse partien des romans erwecken den eindruck, als hätte man es nur mit einer zusammenhanglosen aneinanderreihung abenteuerlicher episoden und burlesker schwänke zu thun. In formaler hinsicht noch am wenigsten angreifbar steht der erste, von Head verfasste teil da. Der held steht im allgemeinen im mittelpunkt der handlung; persönliche reflexionen des verfassers fehlen fast ganz und beschränken sich auf einige scharfe ausfälle gegen die Puritaner; desgleichen sind abschweifende digressionen ziemlich vermieden, obgleich auch hier ein gänzlich unbekannter sachwalter sich gemüssigt sieht, in nicht weniger als elf kapiteln (I, 39—50) seine erfahrungen und gaunereien im rechtsberufe zum besten zu geben. Die handlung bewegt sich zwar sprunghaft, aber doch entschieden fortschreitend, und das retardierende moment ist besonders in den letzten partien passend verwendet, um spannung und überraschung hervorzurufen. Die abenteuer Latroons sind dabei lebhaft und nicht gerade ungeschickt erzählt. Der stil ist einfach und dem verständnis des publikums angepasst.[1])

---

[1]) Ueber sein verhältnis zur manieriertheit des euphuistischen stiles verbreitet sich Head in der einleitung mit folgenden worten: „I am no aquae potator, an implacable Enemy to Small Beer, all the Purchase I can

Von alle dem hat die fortsetzung des romans von Kirkman so gut wie nichts aufzuweisen. Von fortschreitender handlung findet sich in den letzten drei teilen kaum eine spur, und dabei verspricht der plan, den der verfasser in der vorrede zum zweiten teil für die fortführung des werkes entwirft, scheinbar eine ganz lebhafte entwicklung. Man erwartet doch, dass die sechs neuen personen, die zum helden stossen sollen, mit diesem zusammen in den überseeischen ländern eine reihe interessanter abenteuer erleben werden, etwa in der art und weise, wie es Defoe später in seinem „Kapitän Singleton" ausgeführt hat, und statt dessen — diese „four male and two female Companions, as good Boys and Girls as ever twang'd", kommen zufällig nach Ostindien, erzählen ihre erlebnisse, betrügen einige indische kaufleute und fahren heim. Ueberraschend wirkt dabei die naivität, mit der anknüpfungspunkte an das vorleben des helden dadurch hergestellt werden, dass die beiden als männer verkleideten weiber dieser gesellschaft sich als alte bekannte desselben entpuppen. Die armseligkeit der erfindung wirkt beinah lächerlich. Aber wenn man nun einmal die schwachen ansätze zu einer handlung unter dem wust abschweifender erzählungen fast gänzlich verschwinden liess, so hätte man doch wenigstens in der art und weise, wie diese neuen abenteurer ihre lebensschicksale berichten, einige ordnung und geschmackvolle einrichtung wahren können. Doch im gegenteil; überall ein unentwirrbares durcheinander. Jeder hält langatmige, unzusammenhängende reden, wiederholt unterbrochen von den anderen, die es nicht abwarten können, auch ihrerseits aus ihrem erfahrungsschatz zur allgemeinen unterhaltung beizusteuern. Dabei ging es noch an, wenn der erzähler nur über seine eigenen erlebnisse berichten wollte; statt dessen findet er es unbedingt nötig, bei jeder passenden und unpassenden gelegenheit sich über die abenteuer dritter personen, mit denen er in seinem leben einmal zufällig zusammengetroffen ist oder von denen er auch nur gehört,

---

boast of, lies in Wine, which is by Moderns highly esteemed for improving good wits, infusing Elogies and Hyperbolical Exornations, forming such hard Words in the Brain, as shall, like Acesta's arrows, catch fire as they flie. But I have wanted from that common rode, respecting more the matter than words. For my Stile is plain and familiar, rejecting bombast Expressions, thinking them most happy when most easily to be understood.

weitschweifig und mit deren eigenen worten zu verbreiten. Häufig fällt es dem leser wirklich schwer, herauszufinden, ob der berichterstatter eine geschichte von sich oder einem anderen berichtet. Ein irrtum ist in dieser beziehung um so leichter möglich, als abgesehen von der verworrenheit der darstellung ein jeder ungefähr dieselben streiche erzählt. Einer gleicht dem anderen, denn alle sind abenteurer und gauner gewöhnlichen schlages. Mehr oder weniger sind die gesamten erlebnisse nach einem muster verfertigt, und das muster stammt nicht von Kirkman, sondern von Head. Dieser führt uns wirklich in bunten, anschaulichen bildern das leben und treiben der niederen volksklassen vor augen, aber sein fortsetzer wiederholt nur. Er variiert mehr oder weniger personen und situationen des ersten teils, und nur seine systematische darstellung von missständen in den einzelnen gewerben bringt etwas neues. Wir haben es nicht mehr mit einem „Rogue“, sondern mit einer ganzen gesellschaft derartiger gauner zu thun, und das ermüdet ungemein, zumal die charakteristik, auch die des helden, äusserst farblos ist. Man kann die gesamten personen des romans in zwei klassen teilen: preller und geprellte oder grosse und kleine gauner. Andere unterschiede, wenigstens innere, giebt es nicht. Von individueller auffassung und psychologischer vertiefung ist noch nichts zu bemerken. Freilich sind ja auch die abenteurer der spanischen romane nur typen, aber ansätze zu einer mehr individuellen charakteristik lassen doch Lazarillo, Guzman, Marcos de Obregon deutlich erkennen. Die verfasser des „English Rogue“ sind über einen öden schematismus nicht herausgekommen.

Entsprechend der viel gröberen, schablonenhaften zeichnung der charaktere ist auch die moralische atmosphäre, in der die personen des romans leben und atmen, bedeutend schlechter als bei den Spaniern. Zoten und unflätige schwänke werden dem leser bei jeder möglichen und unmöglichen gelegenheit mit einer wohlgefälligen behaglichkeit und ungeniertheit aufgetischt, die selbst für die gröbere empfindungsweise des 17. jahrhunderts in derartigen dingen als stark bezeichnet werden können. Das schamloseste leisten in dieser beziehung die lebensgeschichten der weiber, die mit zweideutigen anspielungen, pikanten anekdoten und erörterungen über die

allgemeine unsittlichkeit vollgespickt sind. Diese häufung von schmutz und gemeinheit hat natürlich vor allem auch die person herabgedrückt, um die sich die ganze handlung dreht, den helden. Trotz aller ähnlichkeiten ist vom spanischen „Picaro“ bis zum englischen „Rogue“ ein weiter sprung. Von der art des kleinen Lazaro, der mit streichen voll kecker verschlagenheit und köstlichen humors seinen geizigen peinigern zusetzt, hat sein englischer kollege wenig. Ebenso geht ihm die gemessene würde und der erfahrene ernst, die in gewissem masse dem wesen des Marcos de Obregon anhaften, vollständig ab. Der „Picaro“ der Spanier ist im letztem grunde doch nur ein armer, von des schicksals tücke verfolgter abenteurer, leichtsinnig und ziemlich gewissenlos, aber verbrecherischer handlungen im allgemeinen nur dann fähig, wenn die not des lebens ihn zwingt. Von spanischen vorbildern am nächsten kommt Latroon jedenfalls der Guzman, in dessen wesen ja ein unausrottbarer hang zu diebstahl und betrug als deutliches charakteristikum hervortritt. Aber der „Englische Schelm“ steht doch noch bedeutend tiefer. Latroon ist der gewerbsmässige verbrecher, der in der benachteiligung seiner mitmenschen seinen lebensberuf sieht, und den natürliche veranlagung und mangelhafte erziehung notwendig auf seine schiefe laufbahn führen mussten. Er betrügt, stiehlt, raubt systematisch. Gewissensskrupel kennt er nicht. Die spuren moralischer anwandlungen, die er einige wenige male zeigt, sind überhaupt nicht ernst zu nehmen. Keine person, kein verhältnis ist ihm heilig, wo es sich um seinen vorteil handelt. Als verbrecher beginnt er in früher jugend und müsste als solcher enden, hätten die verfasser des romans seinen lebenslauf konsequent bis zu ende verfolgt.

Wie die figur des helden ins niedriggemeine hinausgewachsen ist, so fehlt auch seinen streichen der anflug schelmischen humors und spannender abenteuerlichkeit, der den besseren erzeugnissen der spanischen schelmenlitteratur eigen ist. Nicht dass dem „Englischen Schelmen“ jeder humor abzusprechen wäre, aber er ist gezwungen, roh und spielt fast immer ins gemeine. Dabei wird auch hier schematisch fast immer nach demselben muster verfahren. So ist es einer der gewöhnlichsten, sich stereotyp wiederholenden gepflogenheiten des helden, seine übertölpelten opfer durch hinterlassung

eines zettels mit satyrischen versen noch nachträglich seine boshafte schadenfreude fühlen zu lassen. Aber wie abgeschmackt muss ein derartiges mittel auf die dauer wirken, selbst dann, wenn die witzige pointe häufig gar nicht übel getroffen ist und dadurch in manchen situationen eine äusserst komische wirkung erzielt wird! Wirklicher humor liegt indes oft in der trockenen art und weise, wie über peinliche situationen hinweggegangen wird oder niedrige streiche euphemistisch umschrieben werden. Merkwürdiger weise zeichnet sich übrigens die fortsetzung Kirkmans an verschiedenen stellen durch eine gar nicht unfeine situationskomik aus. Aber trotzdem, von dem vielgerühmten humor der modernen englischen romanschriftsteller lässt die darstellung des „Englischen Schelmen" noch wenig erkennen.

Muss man nach alledem vom standpunkt der ästhetischen und moralischen beurteilung das resultat dahin zusammenfassen, dass der „Englische Rogue" gegenüber den spanischen schelmenromanen eine bedeutend niedrigere stufe einnimmt, so hat er trotz aller formalen mängel doch eins so gut wie jene, das ist der gesunde realismus der schilderung und der nationale charakter der dargestellten verhältnisse. Eben darauf beruht seine hohe bedeutung für die geschichte der litteratur und kultur. Anklänge an spanische vorbilder waren ja nicht zu vermeiden, und ergaben sich auch bei dem internationalen charakter des vagabundenwesens schon ganz von selbst. Aber über ähnlichkeiten und berührungen geht es nicht hinaus; eine direkte entlehnung liesse sich wohl nirgendwo nachweisen. Im gegensatz zu seinem französischen kollegen Lesage, der sich im „Gil Blas" an seine spanischen vorbilder sklavisch anlehnt, steht Head durchaus auf heimischen boden. Er gab ausschliesslich eigenes, selbsterlebtes und selbstgehörtes aus dem leben seiner zeit und seines volkes. Diesen tendenzen blieb auch der fortsetzer seines werkes, wenn gleich mit geringerer kunst, treu. Vieles mag ja im zerrspiegel der karrikatur gesehen sein, aber im grossen und ganzen wird uns der „Englische Schelm" doch ein naturgetreues zeitbild geben. Ein roman, von dem Kirkman in der vorrede zum dritten teile sagt: „It was the vicious practices of these corrupted times that gave it matter and form, life and being" darf sicherlich als ein hervorragendes kulturhistorisches

dokument für das englische volksleben des 17. jahrhunderts gelten.

Will man die nationalen gegensätze des spanischen und englischen schelmenromans richtig verstehen, so muss man sich vergegenwärtigen, auf welch verschiedenen kulturverhältnissen sich das allgemeine milieu auf beiden seiten aufbauen musste. Dort die langsam hinsiechende kultur mittelalterlichen feudalwesens: geld und grundbesitz in der hand einiger wenigen adelsfamilien, und daneben fast ohne übergänge die breite volksmasse, arm und ungebildet, beherrscht von vorurteilen und eine beute hierarchischer interessen. Hier das kräftige aufblühen einer neuen zeit, die, aufräumend mit abgelebten institutionen und in kluger benutzung neuer erfindungen und entdeckungen, einen ungeahnten aufschwung des handels und gewerbes anbahnt. Beide kulturstadien, das aufsteigende wie niedersteigende, sind reich an sozialen schäden. Der bettelstolz des verarmten Hidalgo, die niedrige interessensucht der geistlichkeit und die träge Indolenz der menge sind für Spanien gerade so' typisch wie für die englischen verhältnisse des 17. jahrhunderts die freche, auf nutzbaren vorteil abgesehene heuchelei in religiösen dingen, die wilde spekulationswut der geschäftswelt und die emsige, auf vorwärtskommen um jeden preis bedachte rührigkeit des gewöhnlichen mannes.

Entsprechend dem abweichenden charakter der allgemeinen kultur sind auch die verhältnisse, in denen sich die personen des romans für gewöhnlich bewegen, und der schauplatz ihrer abenteuer beiderseits verschieden. Während die erlebnisse der spanischen abenteurer gewöhnlich in den häusern vornehmer leute oder auf der landstrasse spielen, geben im „English Rogue“ die sozialen verhältnisse der mittleren und niederen bevölkerungsschichten den hintergrund ab. Handel und gewerbe, die in Spanien ziemlich zurück treten, stehen im mittelpunkte des englischen volkslebens und bieten natürlich das weiteste feld für satyrische beleuchtung. Besonders Kirkmann hat es sich zum vorwurf genommen, die missstände und gaunereien in den verschiedenen berufen systematisch abzuthun. Mit bezug darauf erklärt er in der vorrede zum zweiten teile: „Wherefore I shall not enlarge, at this time, onely tell you that you have here laid before you, a large Catalogue of all

sorts of notorious Rogueries.“ Besonders gedenkt er sich mit den kniffen der makler und buchhändler zu beschäftigen, die er selbst zum eigenen schaden habe erfahren müssen. Daraufhin giebt er selbst zunächst ein interessantes bild von den leiden und unfällen, die ihm im buchhandel widerfahren sind, und führt dann im laufe der erzählung noch einen jungen buchhändler ein, der sich über die unehrlichen geschäftspraktiken seines gewerbes ausführlich verbreitet.[1]) Bezeichnend für die

[1]) Ich möchte in einer anmerkung etwas näher auf diese kapitel des romans eingehen, die uns an anschaulichen beispielen die stellung der autoren zum verleger und den nicht ungewöhnlichen missbrauch fremden verlagsrechtes vor augen führen und daher wohl ein allgemeineres litteraturhistorisches interesse beanspruchen dürfen. Der junge buchhandlungsgehilfe berichtet, wie sein herr anfangs klein anfängt. Sein lagerbestand ist nur mässig, auch der kredit beim papierhändler gering. Der verkauf von büchern beschränkt sich fast ausschliesslich auf „Testaments, Psalters, Grammars, Accidences, and such books as we call Privileged ware, and indeed were printed for the Company in general.“ Der verdienst an derartiger ware betrug 2 p. am sh., aber der absatz war sicher, wogegen andere werke „of Divinity, History etc.“ zwar das doppelte einbrachten, aber viel unsicherer gingen. Entschiedene fortschritte macht sein geschäft erst, als er unter missbrauch fremden verlagsrechtes unter der hand eine grosse anzahl exemplare eines gut gehenden buches bei einem befreundeten drucker herstellen lässt und, ohne gefasst zu werden, glücklich verkauft. Das steigert seinen kredit und setzt ihn in den stand, nunmehr selbt verlagsrechte zu erwerben. Dabei aber hat er zunächst wenig glück, da die grossen geschäfte in der kompanie jede neue konkurrenz eifersüchtig niederhalten und die verlagsbücher von anfängern überhaupt nicht verkaufen, sie müssten sie denn „in exchange or at low rate“ bekommen. Einen äusserst glücklichen griff thut er indes mit der herausgabe einer religiösen streitschrift. Das buch verkauft sich ausserordentlich gut und begründet seine geschäftliche stellung sicher. Er kann sein lager jetzt reichlich vervollständigen und beziehungen zu dem buchhandel auf dem lande anknüpfen. Vor allem ändert sich auch sein verhältnis zu den autoren. Musste er früher um ihre gunst betteln, so müssen sie ihm jetzt mit theurem geld die einwilligung, ihre bücher zu drucken, abkaufen. „If he had a desire to have any thing writ in History, Poetry or any other Science or Faculty, he had his several Authors, who for a glas of Wine, and now and then a meals Meat and half a Crown were his humble servants, having no other hire but that, and six or twelve of their books, which they presented to friends or persons of Quality; nay, and when they have had success, if they wanted any more books, they must pay for them.“ Er wird allmählich einer der grossen der kompanie und kann als solcher auch ungestraft deren schwindelmanöver anwenden. Dahin gehört vor allem auch der abdruck fremder verlagswerke in kleineren lettern oder im auszuge, so dass „few books that are good, are now printed,

tendenzen, von denen Kirkman bei der fortsetzung des romans beseelt war, ist besonders die laufbahn von „George, the tailor". Sie giebt geradezu ein kompendium dessen, was sich an erfahrungen über gewerbliche missstände zusammen stellen liess. Dieser erlernt zunächst bei einem barbier die chirurgie, läuft aber davon und wird jetzt nacheinander hausknecht, zimmerkellner, küchenjunge. In dieser letzten stellung thut er nebenbei einblicke in die betrügerischen manipulationen der astrologen und das schändliche treiben vieler krankenwärterinnen während der pestzeit. Weiterhin kommt er zu einem schlosser, schneider, bäcker, stuckateur in die lehre und wird schliesslich wieder schneider. Ueberall wird der leser mit wenig witz und desto mehr behagen in die schäden und üblichen schwindelmanöver der einzelnen berufe eingeweiht Eine detaillierte schilderung zu geben, wäre zu umständlich, und in kulturgeschichtlicher hinsicht käme schliesslich doch nur das einfache resultat heraus, dass die kniffe und praktiken damals dieselben waren wie heute, indes angewandt wurden mit einer ungeniertheit und in einem umfange, die selbst nach abzug dessen, was auf kosten der satyre zu setzen ist, heute ausgeschlossen wären.

Eine so hervorragende stellung indes auch eine derartige darstellung gewerblicher missstände in dem breit angelegten gemälde damaligen volkslebens einnehmen musste, in erster linie stand, wenigstens für Head, etwas anderes. Schon die bezeichnung „Rogue", die weniger für einen witzigen schelm als einen gewöhnlichen landstreicher und spitzbuben gebraucht wird, deutet darauf hin. Er wollte das bewegte leben eines vagabunden schildern, der, bettelnd und raubend, betrügend und stehlend, bald die grossstadt, bald die landstrasse unsicher macht. Er konnte dabei an eine reiche litteratur über das heimische diebes- und bettlerwesen anknüpfen, die bereits auf eine hundertjährige vergangenheit zurück sah. Das erste werk dieser sonderbaren litteraturgattung ist John Audeley's „The Fraternitye of Vacabondes". Das buch erschien 1561, indes ist nur eine ausgabe von 1575 erhalten. Ein äusserst

---

only Collections and patches out of the several books; and Booksellers employing the meaner sort of Authors in spoiling anothers Copies by such Epitomies".

umfangreiches werk über das englische gaunerwesen gab dann einige jahre später Thomas Harman heraus unter dem titel „A Caveat or Warening for common crusetors, Vulgarely called Vagabones (London. 1567. 4to).“ [1]) Den schluss des buches bildet ein vokabularium der gaunersprache, dem auch Head die in seinem roman mitgeteilten proben und sein später erschienenes „Canting Dictionary“ entlehnte. Harman fand zahlreiche nachahmer, die systematisch die streiche und kniffe der verschiedensten gaunerkategorieen zusammenstellten und satyrisch beleuchteten. [2]) Manche anleihe wird sicherlich auch Head bei dieser älteren litteratur gemacht haben.

Head lässt seinen helden als bettler beginnen und kommt

---

[1]) Eine moderne neuausgabe beider werke wurde 1869 für die E. E. T. S. von Furnivall und Edw. Viles, desgleichen 1880 von der „New Shakespeare-Society“ veranstaltet.

[2]) Es seien von hierher gehörigen werken erwähnt:

The Ground-work of Conny-catching. 1592. Das buch beruht zum grössten teil auf Harman's werk.

Samuel Rowlands veröffentlichte „Martin Markall, Beadle of Bridewell, His Defence and Answere to the Belman of London, discovering the long concealed Originall and Regiment of Rogues when they first began to take head and how they have succeeded one the other successively unto the six and twentieth yeare of King Henry the Eight, gathered out of the Chronicle of Crackeropes and the Legend of Lossels.“ London 1616. 4to.

Derselbe verfasser verbreitete sich satyrisch über die praktiken der falschspieler in „The Knave of Clubbs“. London 1609, 4to und in „More Knaves yet. The Knaves of Spades and Diamonds“. London 1612. 4to. 1613. 4to. (Neudrucke beider werke von Utterson, Beldornie Press, 1841). Desgl. in „The Knave of Harts: Haile fellow, well met“. 1613. 4to. Brit. Mus. 1076 i. 11. (Neudr. von Utterson, 1840).

Kurz vor dem „Englischen Schelmen“ erschien ein eigenartiges werk, das sich über die gewohnheiten und praktiken der diebe verbreitet, im titel aber bereits die einwirkung der spanischen gaunerromane verrät: „Guzman, Alinde and Hannam outstript, being a discovery of the whole Art, Mistery, and Antiquity of Theeves and Theeving, with their Statutes, Laws, Customs and Practices; together with many new and unheard of Cheats and Trepannings. London. 1657, 12mo.“

Head selbst kam auf die schilderung des verbrechertums in einem 1672 erschienenen werke zurück: „The Canting Academy, or the Devil's Cabinet open. Wherein is shown the nupterious and villanous practices of that wicked crew commonly known by the name of Hectors, Trapaners, Gilts, etc., to which is added a compleat Canting Dictionary ..... with several new Catches, Songs, etc.“ Bereits 1674 erfolgte eine neuauflage unter dem titel „The Canting Academy or Villanies Discovered“.

bei dieser gelegenheit ausführlich auf die einrichtungen und gewohnheiten, sprache und schwindelmanöver der bettler zu sprechen. Selten geht der einzelne allein fechten. Gewöhnlich schliessen sie sich zu grösseren banden zusammen, die nach einem bestimmten plane sich über das land verteilen und für kleinere ortschaften eine wirkliche plage bilden und überall da, wo ihre bettelkünste nichts ausrichten, raubend und plündernd das land heimsuchen. Ueberkommene gewohnheiten und fest geregelte einrichtungen schliessen die mitglieder der truppe fest zusammen. Jeder hat seine bestimmte aufgabe und nimmt einen gewissen grad ein. Kleinere abteilungen haben ihren anführer; an der spitze des ganzen steht ein oberleiter. Ueber die ausstossung eines mitglieds wie den eintritt eines neuen entscheidet die ganze bande. Der ertrag ihrer bettelei und räuberei ist gemeinschaftliches gut und wird gemeinsam durchgebracht. Weniger straff liess sich eine derartige organisation in den grossen städten durchführen. Hier war das bemühen der bettler vor allem darauf gerichtet, durch künstlich imitierte gebrechen das publikum zu täuschen, ähnlich dem, was spanische schelmenromane hierüber berichten. Ueberhaupt gleicht das englische bettlerwesen sehr dem spanischen, spielt aber eine geringere rolle und tritt so auch im „English Rogue" hinter der schilderung des eigentlichen gaunerwesens zurück.

Gewissermassen als die aristokraten unter allen vagabunden galten von jeher die räuber. Die unerschrockenheit und entschlossenheit, die ihr handwerk verlangte, das geheimnisvolle dunkel, das ihre herkunft und existenz umschwebte, die ungebundenheit ihres lebens und ihre angebliche grossmut gegenüber den armen beschäftigten die phantasie des volkes und umgaben ihr treiben mit einem eigenartigen romantischen nimbus. Head wusste diesen traditionellen anschauungen seines publikums rechnung zu tragen. Schon das titelbild seines romans weist darauf hin, dass es ihm vor allem um eine darstellung des räuberwesens zu thun war. Es stellt nämlich strassenräuber in den verschiedenen phasen ihrer thätigkeit vom auflauern bis zum berauben und verlassen ihrer opfer dar; überstehende inschriften erklären die einzelnen momente; darunter steht „The English Padder or Hiway Robber. Portrayd." Die abenteuer des helden als strassen-

räuber bilden denn auch eine grosse partie des ersten teils. Eine etwas eingehendere betrachtung ist hier wohl nicht ohne kulturhistorisches interesse, zumal sich das englische räuberwesen von dem spanischen in manchen punkten unterscheidet.

In den romanen der Spanier begegnen uns die räuber nur in grösseren banden, die unter dem despotischen kommando eines erfahrenen anführers in versteckten schlupfwinkeln hausen, zu ungewöhnlichen zeiten von dort hervorbrechen und vereint an abgelegenen orten über ihre opfer herfallen. Fast immer fliesst blut oder der beraubte wird als pfand mitgeschleppt. Anders die englischen wegelagerer. Sie wählen ihren aufenthalt in den gasthäusern an der offenen landstrasse. Hier suchen sie ihre opfer aus und hierher kehren sie nach vollbrachter that zurück, um in wilden orgien den ertrag ihrer beute zu verprassen. Ihr helfershelfer ist meistens der wirt; er unterrichtet sie über die vermögensverhältnisse und reisepläne seiner gäste, trifft alle nötigen vorkehrungen und zieht lachend nachher den riesenanteil am gewinnst ein. Die kleidung der räuber unterscheidet sich in nichts von der ehrbarer kaufleute oder gar vornehmer gentlemen. Alles verdächtige im aussehen und auftreten wird vermieden. Deshalb fallen sie auch oft nicht erst plötzlich aus dem hinterhalte über die reisenden her, sondern bieten sich ihnen sogar als begleiter und beistand gegen wegelagerer unterwegs an, um sich im günstigen augenblick auf die sicher gemachten opfer zu stürzen. Selten ist der zusammenstoss blutig, da die räuber meistens feige sind. Im gegenteile sind in unserem romane die fälle nicht selten, wo beherzte reisende den angreifer in die flucht schlagen oder gar den überfall mit seinem leben bezahlen lassen. Unter solchen verhältnissen ist es auch erklärlich, dass die banden keinen grösseren umfang annehmen und kaum mehr wie vier bis sechs mitglieder zählen. Latroon zieht sogar meistens allein auf den „pad“. Der schlimmste feind des „High-way-man“ ist der „Hue and Cry“, das landaufgebot des sherifs, das der überfallene reisende in dem nächsten ort allarmiert. Wehe dem attentäter, der auf der flucht gefasst oder in seinem schlupfwinkel aufgehoben wird! Fast immer ist der tod am galgen sein sicheres ende;[1]) nur selten gelingt

[1]) Das ende eines gefangenen räubers erzählt: „Jackson's Recantation,



es ihm daran vorbeizukommen. Doch weist der „Englische Schelm" auch dafür einige mit ziemlichen humor erzählten beispiele auf: so kommt ein bereits ergriffener wegelagerer auf die verwendung eines einflussreichen gönners hin frei, ein anderer wird auf die begründung hin, seine spiessgesellen herbeibringen zu wollen, losgelassen und natürlich nie wieder gesehen. Aber nur wenige sind so glücklich; die meisten enden früher oder später am galgen. Aber trotzdem nahm das räuberwesen nicht ab; alle bemühungen und vorkehrungen der behörden und der bevölkerung vermochten es im laufe des 17. jahrhunderts noch wenig einzudämmen. Immer neue jünger fand das ungebundene und einträgliche handwerk. Mag Head auch noch so übertrieben und den schrecken der landstrasse allzu schwarz gemalt haben, das ergiebt sich jedenfalls zur genüge aus seinem roman, dass das wegelagerertum für den damaligen verkehr eine unendliche plage gewesen sein muss.

Nächst dem räuberwesen bot das treiben der diebe und gauner anlass zu einer reihe höchst interessanter schilderungen, die besonders die Londoner verhältnisse eingehend berücksichtigen und vielfach noch auf heutige zustände durchaus zutreffen. Schon damals muss die hauptstadt Englands der allgemeine wirkungs- und sammelplatz für tausende dunkler, arbeitsscheuer existenzen gewesen sein. Mehr wie anderswo war einem unehrlichen gewerbe im trubel der grossstadt thür und thor geöffnet, und das verschlungene häusergewirr des schon damals ziemlich umfangreichen London bot mit seinen gassen und höfen, seinen versteckten gewölben und düsteren spelunken dem verbrecher sichere schlupfwinkel. Ganze strassenviertel bildeten damals wie heute brutstätten des lasters und verbrechens. Dazu musste sich bei den mangelhaften sicherheitsvorrichtungen und der geringen ausbildung des polizeiwesens in jener zeit das unwesen der gewerbsmässigen diebe und schwindler ganz anders breit machen wie heute. Die unsicherheit der strassen, besonders bei nacht, war beängstigend, und selbst am helllichten tage war offener ladenraub nichts seltenes. Besonders die verkaufsstände auf

---

or the Life and Death of the notorious Highway-man, who hanging in chains at Hampstead etc." London. 1674, 4to. Abgedr. in Old Book Collector. Ed. by Hindley. London 1873. Col. IV. No. 7.

öffentlichen plätzen waren das ziel verbrecherischer attentate; durch alle möglichen tricks, besonders durch das schleudern von feuerwerkskörpern, wurden die händler in verwirrung gebracht und der allgemeine tumult zum raschen zugreifen benutzt. Mit einer bodenlosen frechheit werden nächtliche einbrüche ausgeführt. Brutale gewalt giebt dabei weniger den ausschlag als verwegene verschlagenheit. Selten wird der verbrecher gefasst. Häufig entläuft er noch auf dem transport zum arrest oder findet im gefängnis mittel und wege zu entkommen. Auch hier kann ich mich nicht darauf einlassen, eine ins einzelne gehende darstellung des damaligen gaunerwesens, das in allen seinen abarten im „English Rogue" vertreten ist, zu geben. Es genüge auch hier der allgemeine hinweis, dass die gewohnheiten und praktiken der verbrecher im wesentlichen dieselben waren wie die ihrer heutigen kollegen.

Unsere bisherige untersuchung des romans hat zu zeigen versucht, wie die manier des spanischen schelmenromans, auf englische verhältnisse angewandt, ein satyrisches zeitbild von hervorragendem kulturhistorischen interesse geliefert hat. Aber damit ist die tendenz des „Englischen Schelmen" keineswegs erschöpft. Schon das dem werke beigegebene bildnis des verfassers weist darauf hin. Es stellt Richard Head dar, in der einen hand einen globus haltend, in der anderen eine feder, die auf ein aufgeschlagenes buch, wohl das vorliegende werk, deutet, während ihm ein satyr einen lorbeerkranz aufs haupt setzt. Darunter stehen folgende verse:

> „The Globe's thy Studye; for thy boundless mind
> On a less limit cannot be confind." etc.

Dem entsprechend verlässt Head auch am schluss des ersten teils den rahmen des gewöhnlichen gaunerromans und geht mit der darstellung überseeischer länder und abenteuer zu einer neuen gattung, dem see- und reiseroman, über.

Bei der starken veränderung, die dem schelmenroman naturgemäss war, lag eine derartige entwicklung auch nur zu nahe. Bereits die Spanier hatten den lokalen hintergrund ihrer romane nicht auf ihr heimatland beschränkt. Schon Guzman sieht auf seinen irrfahrten Italien, und Vincente Espinel benützt in seinem „Marcos de Obregon" das altbeliebte motiv einer stürmischen seefahrt geschickt für die zwecke des real-

romans, indem er seinen helden bei den Balearen stranden und in die hände algerischer seeräuber fallen lässt. Derselbe roman eröffnet auch zuerst die perspektive auf fernliegende, überseeische länder mit dem berichte des dr. Sagredo über seine abenteuerliche fahrt nach der Magellanes-strasse.

Aber das waren doch erst primitive ansätze. Indes war bei der alteingewurzelten vorliebe des britischen volkes für das seeleben und die erforschung fremder länder zu erwarten, dass sich diese keime im englischen roman fruchtbar entwickeln würden. Englands handel und überseeische schifffahrt nahmen im laufe des 17. jahrhunderts einen riesigen aufschwung. Während die spanischen entdecker in Amerika mit der grausamkeit barbarischer eroberer schalteten und der koloniale reichtum nur einigen wenigen grossen zu gute kam, nahmen Englands beziehungen zu seinen auswärtigen kolonieen mehr einen handelspolitischen charakter an und förderten und interessierten die grosse masse des von einem regen kaufmannsgeiste erfüllten volkes. Man hörte nicht nur weitgereiste seeleute von menschen und tieren wunderbarer südlicher länder fabeln, man sah auch alle tage selbst, wie hochgetakelte kauffahrer, mit den schätzen Indiens beladen, in den heimischen gewässern landeten, wie die reichtümer fremder erdteile in die magazine der Londoner kaufleute wanderten, um von hieraus nach allen richtungen weiter versandt zu werden. Ueberall spürte man in handel und gewerbe den fördernden einfluss des überseeischen handels. Spekulativer kaufmannsgeist verband sich mit verwegener abenteuerlust, und wohl mancher, der in den heimatlichen verhältnissen schiffbruch gelitten hatte, ist damals so gut wie heute hinausgezogen auf die suche nach abenteuern und reichtum. Es lag nahe, dass ein englischer schriftsteller, der auf dem hintergrunde seiner zeit verwegenes abenteurerleben zu zeichnen gedachte, dies motiv ergriff und seinen helden eine fahrt in überseeische länder unternehmen liess. Flugschriften und auch umfangreichere werke, die über neuentdeckte gebiete und erlebnisreiche seereisen zu berichten wussten, existierten ja schon länger in England,[1]) neu war

[1]) Erinnert sei hier besonders an Rich. Hakluyts „Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation“. 3 vols. 1598—1601. new. ed. 5 vols. 1809—12.

Head selbst verfasste einige derartige werke: The Floating Island,

nur die verwendung derartiger berichte für die zwecke des romans. Interessant ist dabei und wohl bezeichnend für so viele damalige auswanderer, wie sich im wesen Latroons der wissbegierige sinn für die wunderwelt der fremde, die freude an verwegenen abenteuern und der alte, gaunerische handelsgeist mischen. Szenen, die uns in breiter darstellung land und leute vor augen führen, wechseln ab mit frechen schwindelstreichen gegen die indischen kaufleute, die Banianen, die ihn und seine gefährten in die grösste gefahr bringen. Dazwischen spielen aufregende abenteuerepisoden, die ihn bald die gefährliche besteigung eines feuerspeienden berges bestehen, bald wieder den händen blutgieriger kannibalen oder im siegreichen kampf den angriffen beutelustiger korsaren entrinnen lassen. Dabei ist alles märchenhafte und wunderbare, das im „Marcos de Obregon" dem berichte des dr. Sagredo über seine fahrt nach Südamerika noch anhaftet, vollständig abgestreift. Auch die exotischen abenteuer des helden tragen im grossen und ganzen den natürlichen charakter des selbsterlebten und müssen nach wahrheitsgetreuen reiseberichten abgefasst sein. In einigen partien tritt das sogar allzu deutlich hervor; so ist die fahrt von Bantum nach Surrate mit allen nautischen einzelheiten derartig genau geschildert, dass man direkte benutzung von eintragungen in das schiffsbuch annehmen muss. Nachdem der orient jahrhunderte lang in der romanlitteratur eine märchenhafte, phantastische rolle gespielt hatte, findet hier wohl zum ersten male Indiens fremde welt auf grund authentischer darstellungen aufnahme im rahmen eines realistischen zeitromans. Man darf behaupten, dass die in fremden ländern spielenden partien des „Englisch Rogue" eins der ersten glieder in jener reihe bilden, die über die wenig später erschienene „Isle of Pines" und die romane Defoe's hinüberleitet zu der reichen litteratur überseeischer abenteuerromane der späteren zeit.

---

or a New discovery, relating the strange Adventure on a late Voyage from Lambethana to Villa Franca, alias Ramallia, to the eastward of Terra de Templo by Francis Careless one of the Discoverers. Lond. 1673, 4to. Ferner: Western Wonder or a Brazil, an Inchanted Island discovered, with a description of a place called Montecapernia. London. 1674, 4to.

Aber bereits 70 jahre vor dem „English Rogue“ war ein anderer englischer schelmenroman erschienen, der zwar von abenteuerlichen erlebnissen in überseeischen ländern südlicher zonen nichts zu erzählen weiss, aber viel entschiedener in die bahnen des reiseromans einlenkt als jener. Es ist dies „The Unfortunate Traveller, or, the Life of Jack Wilton“ von Thomas Nash. Auch dieses werk lässt anregung und einwirkung spanischer vorbilder nicht verkennen, zeigt aber zugleich, welch künstlerischer ausbildung der schelmenroman unter den händen eines wirklichen dichters fähig war. Dank dem ästhetischen feingefühl und der sicheren gestaltungskraft seines verfassers ein meisterwerk von entzückender grazie, kann der roman jeden vergleich mit der pikaresken litteratur der Spanier ruhig aushalten, von der sich höchstens „Marcos de Obregon“ ihm als ebenbürtig zur seite stellen kann, und, indem er die typische manier des reiseromans mit der darstellung historischer begebenheiten vereinigt, stellt er in ganz anderer weise den übergang zu der romanschriftstellerei Defoe's her als der „Englische Schelm“. Diese gründe haben mich auch veranlasst, von der chronologischen reihenfolge abzusehen und erst an zweiter stelle den „Unfortunate Traveller“ zu behandeln.

Der dichter gehört zu jener gruppe reich talentierter junger dramatiker, die wie Marlowe, Greene, Peele als die hervorragendsten unmittelbaren vorgänger Shakespeares gelten, aber fast alle an den folgen eines regellosen, ausschweifenden jugendlebens, das auch auf ihr dichterisches schaffen nicht ohne einfluss geblieben ist, früh verstarben. Auch Nash versuchte sich auf dramatischem gebiete, bekannter ist seine satyrische thätigkeit und die rolle, die er als pamphletist in dem berühmten Marprelatestreit spielte. Auf lebensverhältnisse und werke näher einzugehen, ist wohl unnötig an dieser stelle, da allgemeine litteraturgeschichten und encyklopädien hierüber genügend informieren.[1])

Der verfasser erklärt in der einleitung zu seinem roman, er habe einen ganz neuen pfad seiner schriftstellerei beschritten

---

[1]) Eine eingehende darstellung „On The Life And Writing Of Thomas Nash“ leitet die 1892 im verlage der Chiswick Press erschienene neuauflage des „Unfortunate Traveller“ aus der feder von Edmund Gosse ein.

und wisse nicht, ob er damit einen guten oder schlechten griff gethan habe. Er empfiehlt sein werk dem geneigten wohlwollen des Lords Henrie Wriothesly, Earl of South-Hampton, and Baron of Tichfield, demselben, dem bekanntlich Shakespeare „Venus und Adonis“ und „Lukretia“ widmete. Der roman, der bereits zum 7. September 1593 in das Stationers Register eingetragen ist, erschien 1594 bei C. Burby.[1])

Der held des romans ist page und gehört zum hofe und zum heere Heinrich VIII., das in Flandern bei Tournay gegen die Franzosen im felde steht. Das ungebundene treiben und bunte durcheinander des lagerlebens weiss der jugendliche schelm, der sich überall herumtreibt und mit pfiffigen spürsinn geeignete opfer für seine übermütigen, auf schadenfrohen spott und nutzbaren vorteil gleich bedachten streiche ausfindig macht, packend zu schildern. Bald setzt er einem reichen, aber geizigen wirte durch eindringliche vorstellungen einer grossen, ihm bevorstehenden gefahr derartig zu, dass dieser in seiner herzensangst sich zur verteilung seiner gesamten vorräte unter die soldaten verleiten lässt, bald wieder veranlasst er eine schar windbeuteliger und geckenhaft ausstaffierter schreiber durch falschen alarm zur flucht, um dann schleunigst mit seinen genossen über ihre zurückgelassenen geräte und wohlgefüllten pulte herzufallen. Noch schlimmer spielt er einem kapitän mit, der ihm ewig auf der tasche liegt und bei jeder gelegenheit das beste wegschnappt. Um ihn los zu werden, setzt er ihm auseinander, welchen ruhm und verdienst ihm ein spionierbesuch im feindlichen lager einbringen würde. Der ehrgeizige tropf geht auch wirklich darauf ein, kehrt aber nach wenigen tagen, entlarvt und von den Franzosen mit schimpf und spott heimgeschickt, zurück und findet überdies seine frühere stelle besetzt.

Aus dem lager von Turnay geht der held auf einige zeit nach England und wendet sich dann nach Frankreich. Er kommt gerade recht, um in den reihen des siegreichen fran-

---

[1]) Die titelseite lautet vollständig: The | Unfortunate | Traveller. | Or, | The Life of Jacke Wilton. | Qui audiunt audita dicunt. | Tho. Nashe. || Es folgt ein viereckiges wappen des verlegers mit einem adler in der mitte; darüber die aufschrift „Semper eadem“ und darunter die initialen C. B. || London | Printed by T. Scarlet for C. Burby, & are to be sold at his | shop adioyning to the Exchange | 1594. |

zösischen heeres an der blutigen schlacht von Marignano teil zu nehmen. Aus französischen diensten tritt er in kaiserliche und macht die belagerung von Münster mit, das Johann von Leyden gegen den kaiser und den herzog von Sachsen verteidigte. Mit köstlichem humor beschreibt er den auszug des königlichen schneiders und seiner biederen handwerksgenossen zu der entscheidungsschlacht, die der wiedertäuferischen bewegung ein mörderisches und grausames ende bereitete.

Nach der erstürmung von Münster wendet er sich abermals nach England zurück, kehrt aber sofort wieder um, um seinen früheren gebieter Lord Henry Howard, Earl of Surrey, den begeisterten bewunderer und feinsinnigen nachahmer der italienischen renaissancedichtung, auf einer reise nach Italien zu begleiten. Derselbe erzählt ihm, wie er zu Hampton Court das schöne hoffräulein Geraldine der königin Katherina kennen gelernt und sie, von ihrem himmlischen liebreiz bezwungen, zur unbeschränkten gebieterin über sein thun und lassen gemacht habe. Aber eines tages habe ihn die dichtkunst, seine zweite herrin, bestimmt, England für einige zeit zu verlassen und Italien, die „Heimat der Musen", zu besuchen. Schweren herzens habe ihm Geraldine urlaub erteilt, aber mit der eindringlichen aufforderung ihr treu zu bleiben und in Florenz, ihrer heimatstadt, für ihre schönheit gegen alle angreifer in die schranken zu treten. Die erste station machen die beiden reisenden in Rotterdam und führen hier mit Erasmus und Thomas Morus angeregte wissenschaftliche gespräche. Während sich der eine mit plänen zu seinem satyrischen „Encomium Moriae" herumträgt, lassen in dem kopfe des anderen betrachtungen über die ungleiche verteilung der wirtschaftlichen güter den entschluss reifen, das muster eines idealstaates in seiner „Utopia" aufzustellen. Auf ihrer weiterreise durch Deutschland wohnen sie in Wittenberg einer disputation zwischen Luther und Karlstadt und einer studentischen aufführung des „Verlorenen Sohnes" bei, die den lebhaften spott des an höhere schauspielerische leistungen gewöhnten Engländers herausfordert. In Wittenberg lernen sie auch Cornelius Agrippa kennen, der im rufe steht, der grösste geisterbeschwörer und nekromant seiner zeit zu sein. Gemeinsam mit ihm reisen sie nach Wien. Um auch ihnen eine probe seiner kunst zu geben, zeigt ihnen der berühmte mann auf

den besonderen wunsch des grafen in einem spiegel Geraldine, wie sie, thränen der sehnsucht um den fernen geliebten vergiessend, auf ihrem lager ruht. Vom kaiserlichen hofe geht die fahrt geraden weges nach Venedig. Hier drängt sich alsbald ein gewisser Petro de Campo, ein internationaler hochstapler abgefeimtester art, an sie heran, der in einem halben dutzend sprachen bewandert ist und die ankömmlinge gleich im zierlichsten Englisch begrüsst. Dieser vermittelt auch ihre bekanntschaft mit der halbweltdame Tabitha, die den reisenden bald teuer zu stehen gekommen wäre. Der hinterlistige anschlag auf ihr leben und geld wird zwar vereitelt. Die attentäter sehen sich sogar noch zur zahlung eines schweigegeldes genötigt. Aber unter dieser summe ist gefälschtes geld; das bringt die beiden in bösen verdacht und führt zu ihrer festnahme. Im gefängnis bekommen sie anmutige und willkommene gesellschaft in der schönen Diamanthe Castaldos, auf der der unbegründete verdacht der ehelichen untreue lastet. Die beiden Engländer sind sofort feuer und flamme für die liebreizende leidensgefährtin. Aber während der Lord sie platonisch in überschwänglichen gedichten anschwärmt, trägt der praktische page ihrer rachsüchtigen stimmung rechnung und gewinnt so ihr herz. Nach mehrwöchentlicher haft kommen sie endlich frei auf verwendung des englischen gesandten beim untersuchungsrichter Arretius, dessen persönlichkeit und satyrischer schriftstellerei enthusiastisches lob zu teil wird. Auch für seine geliebte, deren mann inzwischen Venedig verlassen hat, weiss Jack Wilton freilassung zu erwirken, und gemeinsam mit ihr geht er heimlich, ohne abschied zu nehmen, seinem herrn auf und davon. Als graf von Surrey durchzieht er die oberitalischen städte. Das geld seiner begleiterin giebt ihm mittel in hülle und fülle, seinem angeblichen namen und range gemäss aufzutreten. Erst in Florenz holt der wirkliche graf, der inzwischen zu seiner grössten verwunderung überall von dem neuen namensvetter gehört hatte, das pärchen ein, während es gerade im zärtlichsten tête-à-tête bei der tafel sitzt. Mehr belustigt als erzürnt, sieht er grossmütig von einer bestrafung ab und geht auf den tollen streich seines pagen als einen wohlgelungenen scherz ein. Gleich nach seiner ankunft besucht dann Howard auch das geburtshaus seiner geliebten und

lässt sich durch den anblick der gemächer, da sie geboren und aufgewachsen ist, zu ausbrüchen höchsten entzückens, denen er auch lyrischen ausdruck verleiht, hinreissen. In farbenprächtigen schilderungen werden dann die zurüstungen und der verlauf des turniers beschrieben, in welchem er für ihre schönheit in die schranken tritt. Jack's ritterlicher herr ist natürlich der sieger des tages und darf so Geraldine als die schönste aller frauen ausrufen. Aber während er sich noch feiernd und banquettierend in Florenz aufhält, kommen nachrichten aus England, die ihn eilends heim rufen.

Jack Wilton nimmt von seinem herrn abschied und zieht mit seiner geliebten allein weiter nach Rom. Er kommt hier mitten im sommer an, zu einer zeit, da die pest ganz Rom in ein grosses spital verwandelt hat. Bei der zerrüttung aller geordneten verhältnisse ist dem verbrechen thür und thor geöffnet. Er selbst ist zeuge einer grausigen begebenheit, die in ihren folgen auch ihn in mitleidenschaft zieht. Ein spanischer bandit, namens Esdras de Granada, der mit einem italienischen genossen schon hunderte von greuelthaten begangen hat, wählt eines nachts zum schauplatz seiner frevel das haus des Johannes de Immola, wo er selbst mit seiner courtisane wohnt. Die letztere wird ihm von dem Italiener entrissen, und er selbst in seinem zimmer wehrlos eingeschlossen. Die erschütterndste szene aber spielt sich zwischen dem Spanier, einem teufel in menschengestalt, und der ehrwürdigen matrone des hauses ab, die innerhalb der letzten zwei wochen ihre vierzehn kinder verloren hat und an der leiche ihres mannes klagend totenwacht hält. Brutal verlangt er von der heimgesuchten frau befriedigung seiner tierischen gelüste. Vergebens bleibt ihr wimmerndes flehen, er kennt kein erbarmen. Er schleift, tritt, misshandelt sie auf jede weise, aber sie widerstrebt. Da bindet der wüterich ihr die hände und büsst über dem leichnam des mannes seine unmenschliche lust an dem armen opfer, das seine schande nicht überleben mag und sich selbst den tod giebt. Für Jack hätte die sache bald einen bösen ausgang genommen; man hält ihn für den schuldigen, schon ist der galgen für ihn bereit, da zerstreut ein zufällig hinzukommender englischer lord jeden verdacht durch seine aussage. Er befand sich einige tage vorher in einem barbierladen, als blutüberströmt der italienische helfershelfer

hereingestürzt kam und das ganze verbrechen gestand. Die verwundung hatte ihm der Spanier beigebracht, mit dem er wegen der geraubten courtisane in streit geraten war. Jack's retter ist ein verbannter englischer adeliger, der schon lange jahre unter not und entbehrung in der fremde weilt und die unsinnige reisewut seiner landsleute, die von den ausländern nur schlechtes annehmen, nicht genug tadeln kann. Aber seine vorstellungen finden bei dem helden wenig gehör, der sich alsbald auf die suche nach seiner geliebten begiebt. Dabei wird er von einem heftigen platzregen überrascht, der ihn zwingt, unter dem vordach eines dem juden Zadoch gehörigen hauses zuflucht zu suchen. Unglücklicher weise stürzt er durch die nur angelehnte kellerthür in das gewölbe. Kaum hat er sich von seinem sturze erholt, da entdeckt er ganz in der nähe seine angebetete in der zärtlichsten unterhaltung mit einem ladengehilfen des juden. Schon will er wutentbrannt über sie herfallen, da kommt der jude, durch das laute geräusch seines falles aufmerksam gemacht, die treppe heruntergestürzt und hält natürlich ihn und das weib des einbruchs, alle drei des beabsichtigten raubes für schuldig. Nach römischen recht kann er ihn nun entweder hängen lassen oder als leibeigenen betrachten. Gewinnsüchtig, wie er ist, verfällt er auf das letztere und verkauft ihn für 500 dukaten an einen jüdischen arzt Zacharias, der den wohlgebauten jüngling als herrliches objekt für seine anatomischen zwecke zu benutzen gedenkt. Schreckliche vorstellungen martern das gehirn des armen, in eine dunkle kammer eingesperrten Jack Wilton. Doch schon arbeitet man an seiner rettung. Bei dem transport zum dr. Zacharias hat er die augen einer einflussreichen päpstlichen maitresse, der gräfin Juliana von Mantua, auf sich gelenkt. Nach vergeblichen bemühungen, ihn loszukaufen, gelingt es ihr, den papst gegen die Juden Roms aufzuhetzen und sich selbst bei der konfiskation, die über deren güter verhängt wird, das vermögen des dr. Zacharias zu sichern. So bekommt sie Jack in ihre hände und schliesst in einem besonderen zimmer dies widerwillige opfer ihrer geilen lüste ein. Zufällig trifft er im hause der gräfin mit seiner geliebten wieder zusammen. Anfangs von dem Juden festgehalten und entsetzlich misshandelt, wird sie beim ausbruch der Judenverfolgung in das haus der gräfin Juliana gesandt mit dem heimlichen auftrage,

diese durch gift zu beseitigen. Aber sie verrät die verbrecherischen pläne, und Zadoch wird auf die grausamste weise vom leben zum tode gebracht. Diamanthe gewinnt indes das volle vertrauen der gräfin und wird Jack's spezieller kerkermeister. Der St. Peterstag, der in Rom unter den pomphaftesten ceremonien gefeiert wird, bringt beiden die freiheit. Während ihre herrin im fürstlichen ornate an dem prunkmahle teil nimmt, das der spanische gesandte zu ehren des tages giebt, benutzen sie die gelegenheit und entfliehen unter mitnahme kostbarer wertsachen. Die gräfin rast vor wut, als sie bei der heimkehr die flucht entdeckt; einer ohnmacht nahe, schickt sie eine dienerin ab nach einem stärkenden mittel. Diese vergreift sich und flösst ihrer ohnmächtigen gebieterin gift ein.

Inzwischen entkommen die flüchtlinge ungehindert nach Bologna und werden hier zufällig zeuge eines grausigen schauspiels. Vom rad aus setzt ein mörder, namens Cutwolfe, dem volke in längerer rede die gründe und den verlauf seines verbrechens auseinander. Seines zeichens schuster in Verona, hört er vor etwa zwei jahren eines tages, dass sein bruder Bartoll von seinem spiessgesellen Esdras de Granada einer dirne wegen erschlagen worden ist. Er verlässt sein handwerk, verkauft sein gerät und verfolgt zwanzig monate lang den mörder kreuz und quer durch Italien. In Bologna endlich fasst er ihn, früh morgens dringt er in seine kammer und kündet dem wehrlosen sein letztes stündlein an. In fürchterlicher seelenangst um sein ewiges heil fleht der in tausend verbrechen alt gewordene sünder um sein leben; jede strafe, jede verstümmelung ist ihm lieber als der tod in diesem augenblicke. Aber Bartoll bleibt dem verzweifelten flehen gegenüber unerschütterlich, ja, um seine rache voll zu machen, lässt er ihn auf der schwelle zum jenseits noch die grössten lästerreden gegen gott und das heiligste des christenglaubens ausstossen. In teuflischem trotze rühmt er sich noch vom richtplatze aus seiner grausigen that als einer echt italienischen. Da aber bricht das volk in wildes geschrei aus und fordert seine hinrichtung, die dann auch nach damaliger manier in der entsetzlichsten weise vollzogen wird.

Dies erlebnis erschüttert den helden so, dass er von mo-

ralischen anwandlungen heimgesucht, noch in Bologna seine geliebte heiratet und alsbald mit ihr das „Sodom of Italy“ verlässt. Zwischen Ardes und Guines in Frankreich trifft er auf das lager des englischen königs.

Damit schliesst der roman und bricht so etwas plötzlich, aber doch keineswegs unvermittelt ab. Nichts hindert uns, mit dem befriedigenden gefühle von dem helden abschied zu nehmen, dass seine jugendliche sturm- und drangperiode nunmehr abgeschlossen ist. Innerlich gefestigt und an ernsten lebenserfahrungen reicher, kehrt er zu seinen landsleuten zurück. Wir dürfen uns vorstellen, wie der aufgeweckte page in königlichem dienste langsam von stufe zu stufe steigt und in einem friedlichen familienleben glück und zufriedenheit findet. Auch seine späteren lebenstage mögen ja nicht ganz ohne abwechslung und aufregung hingehen, aber der dichter kommt auf diese spätere zeit ebensowenig zu sprechen, wie er ein zurückgreifen auf die eltern und das vorleben Jack Wiltons glücklich vermieden hat. Es lag ihm ferne, nach art der gewöhnlichen schelmenromane den lebenslauf eines gewöhnlichen abenteurers von der geburt an auf seinen vielverschlungenen irrwegen und in seinen einzelnen phasen zu verfolgen. Er macht uns mit dem helden bekannt, da er in seinem besten jünglingsalter steht und ihn jugendlicher wandertrieb und günstige lebensumstände in die fremde weisen. Die gesamten erlebnisse und abenteuer spielen sich in der verhältnismässig kurzen zeitspanne ab, die zwischen dem aufenthalt im lager von Tournay und der rückkehr zum königlichen hoflager bei Ardes und Guines liegt. Dabei entwickelt sich die handlung äusserst lebhaft und entschieden fortschreitend. Nash liebt starke ortsveränderung, und schon das verleiht dem gange der handlung ein beschleunigtes tempo, das nur gegen ende nachlässt. Leicht und sicher gleitet die darstellung von situation zu situation, geschickte übergänge knüpfen überall an das vorhergehende an, sodass von einem zusammenhanglosen nebeneinander hier keine rede sein kann. Ungehörige abschweifungen und breitangelegte nebenepisoden begegnen so gut wie gar nicht. Hier und da sind persönliche reflexionen des verfassers eingestreut, die aber frei von jedem lehrhaften charakter und mit glücklichem geschick in das

gewebe der darstellung verflochten sind. So bietet die ausrottung der wiedertäuferischen bewegung zu Münster dem hitzigen vorkämpfer im Marprelate-streit und verteidiger der orthodoxen hochkirche willkommene gelegenheit, seinem herzen in einer donnernden philippika gegen das protestantische sektenwesen luft zu machen, und die einführung Howard's benutzt er zu einer begeisterten lobpreisung der dichtkunst. Aber über diesen gelegentlichen abschweifungen hat er nie die persönlichen lebensumstände seines helden aus dem auge verloren. Nicht immer steht dieser im mittelpunkte der handlung, und von der lebhaften aktivität, die er im anfange des romans entfaltet, verliert er im weiteren verlaufe mehr und mehr. Aber auch da, wo er nur den passiven zuschauer spielt, kommt in kritischen bemerkungen oder folgenschweren entschlüssen für sein späteres leben seine innere anteilnahme doch zur geltung. Ich erinnere in dieser beziehung nur an das absprechende urteil über die studentenaufführung des „Verlorenen Sohnes“ in Wittenberg und an die innere umkehr, die mit der hinrichtung des Cutwolfe zusammen hängt. So ist zwar eine feste konzentration, die wir von einem modernen roman beanspruchen würden, noch nicht erreicht, aber dadurch, dass in dem bunten wechsel von situationen nirgends das verhältnis zur hauptperson ausser acht gelassen ist, ist eine gewisse einheit doch gewahrt.

Mit weiser und zielbewusster mässigung ist in der auswahl und einordnung der erlebnisse und schilderungen verfahren, was den leser gegenüber dem wahllosen vielerlei des „English Rogue“ angenehm berührt. Das ist um so anerkennenswerter, als Nash die beziehungen seines helden zur umgebenden aussenwelt unendlich reicher und vielseitiger gestaltet hat als Head, der sich, bis auf die letzten partien, ganz auf die darstellung sozialer missstände in den niederen englischen volksschichten beschränkt hat. Der verfasser des „Unfortunate Traveller“ wählte das Europa in der ersten hälfte des 16. jahrhunderts zum allgemeinen hintergrunde seiner darstellung, und meisterlich hat er die grossen politischen und geistigen bewegungen dieser zeit in ihren bezeichnendsten momenten und hervorragendsten vertretern zu schildern gewusst. Wie glücklich ist die entscheidungsschlacht

von Marignano gewählt, um den leser in die grossen kriegerischen verwicklungen, die sich zwischen Franz I. und Karl V. wie ihren beiderseitigen bundesgenossen abspielten, einzuweihen, und wie interessante einblicke giebt das bewegte lagerleben der Engländer bei Tournay in die kriegsführung und heereszustände der damaligen zeit! Daneben bleiben die grossen geistigen kämpfe nicht unberücksichtigt, die auf den gebieten der religion und wissenschaft damals ausgefochten wurden. In Münster erlebt er das klägliche ende der wiedertäufer und in Wittenberg, dem brennpunkt der reformatorischen bewegung, wohnt er einer disputation zwischen Luther und Karlstadt bei. Der humanismus ist durch zwei seiner hervorragendsten gestalten, Thomas Morus und Erasmus, vertreten, während der aberglaube des 16. jahrhunderts in der person des Cornelius Agricola zum ausdruck gelangt. Ueberall genügen ihm einige mit lebendiger anschaulichkeit hingeworfene momentbilder, um dem leser einen historischen vorgang, ja eine ganze bewegung deutlich vor augen zu führen. Er arbeitet nie ins detail, wo es sich um grosse, allgemeine gegenstände handelt, und mit marquanten, kräftigen strichen verleiht er seiner darstellung die sichere charakteristik und weite perspektive. Nirgends macht sich ein lehrhafter ton bemerkbar, und derartig ausgesponnene schilderungen, zu denen im „English Rogue“ der aufenthalt des helden in Indien anlass gegeben hat, sind glücklich vermieden. Als er Jack Wilton nach Rom kommen lässt, bot sich ihm die beste gelegenheit, den klassischen erinnerungen und historischen denkwürdigkeiten ein grösseres kapitel zu weihen. Kurz geht indes seine darstellung darüber hinweg und wendet sich dem lebendigen treiben der gegenwart zu. Auch aus diesem hebt er nur einige eigentümliche züge der bevölkerung wie die schwarze kleidung und kurze haartracht der vornehmen und einiges andere hervor, um dann von den grausigen zuständen während der pestzeit ein düsteres bild zu entwerfen. Wie hier richtet sich auch sonst die länge und auswahl der schilderungen und erlebnisse durchaus nach dem interesse, dass ein page von der aufgeweckten art des Jack Wilton den vorgängen und verhältnissen seiner zeit entgegen bringen kann. Manches ist nur angedeutet, über anderes wird mit wenigen, charakte-

ristischen sätzen hinweg gegangen, und nur solchen ereignissen, die in das persönliche schicksal des helden tiefer eingreifen oder seinen charakter näher beleuchten, wird eine eingehendere darstellung zu teil.

Aber wo einmal ästhetische rücksichten den dichter länger bei einem erlebnisse verweilen lassen, verdankt Nash, der romancier, seine besten wirkungen Nash, dem dramatiker. Gerne setzt er den leser mit einigen kurzen charakterisierenden andeutungen mitten in die handlung hinein, die sich dann mit dramatischer lebhaftigkeit entwickelt und von anfang bis zu ende unser interesse fesselt. Niemals versagt seine darstellungskraft. So sicher wie er in den burlesken schelmenstücken die komische pointe zu treffen weiss, ist er da, wo sich die darstellung zu tragischer höhe erhebt, seiner wirkung sicher. Spielend beherrscht er die kunstmittel der steigerung, spannung, überraschung. Der dialog entzückt durch seinen leichten fluss und hebt durch die feinheit seiner indirekten charakteristik die einzelnen momente plastisch hervor. Der „Unfortunate Traveller" zeichnet sich durch momentbilder von unverlierbarer frische und wirkungsvoller farbenpracht aus, die lebhaft an die realistische genremalerei des 17. jahrhunderts erinnern. Gleich die erste episode des romans, die sich mit dem hinterlistigen anschlag Jack Wiltons auf die vorräte des geizigen wirtes beschäftigt, wäre der illustrierenden darstellung durch die meisterhand eines Murillo würdig gewesen. Wie wunderbar wirkt der kontrast zwischen dem quecksilbrigen, zungenfertigen schelmen und dem ungeschlachteten, protzenhaften, schwachköpfigen wirte, wie lebhaft kommt die listige verstellungskunst und boshafte schadenfreude des peinigers und andrerseits die verhaltene wut und fürchterliche herzensangst seines opfers zum ausdruck! Diese anschaulichkeit seiner situationsbilder verdankt Nash vor allem seinem geschärften beobachtungssinn. In einem masse, wie wohl kaum ein dichter vor ihm, besitzt er die gabe, in unmerkbaren kleinigkeiten charakteristische züge zu erkennen und wiederzugeben. So gut, wie er auf der einen seite allgemeine verhältnisse und historische vorgänge in ihren grossen umrissen und wichtigsten momenten darzustellen versteht, weiss er auf der anderen seine situationen mit minutiöser

genauigkeit auszuarbeiten. Das nebensächlichste gewinnt zuweilen bei ihm bedeutung und wirft auf eine szene helle streiflichter. Auffallende äusserlichkeiten in aussehen und auftreten helfen ihm das bild einer persönlichkeit zu vervollständigen. Er karrikiert nicht, aber indem er die lächerlichkeiten und thorheiten seiner romanfiguren mit greller deutlichkeit hervorhebt und zu ihrem angenommenen ernst und hochgespannten erwartungen lebhaft kontrastieren lässt, erzeugt er situationen von wunderbarer komik. Ein meisterstück in dieser beziehung ist der bunte auszug der wiedertäufer von Münster zur entscheidungsschlacht. Kann man sich etwas komischeres denken als diese friedsamen spiessbürger, die in zunfttracht und mit handwerksgerät ihrem protzenhaft aufgeputztem schneiderkönige zum blutigen waffengange folgen? Erheiternd wirkt auch die studentenaufführung in Wittenberg. Trefflich sind die ungelenken bemühungen der verschiedenen spieler geschildert, die durch die albernsten übertriebenheiten dem ernst ihrer rolle gerecht zu werden suchen. In der situationskomik kommt der humor des dichters überall zum ausdruck und haftet nie den verhältnissen und personen äusserlich an. Seine darstellung verzichtet so gut auf die wortspielereien und silbenstechereien des euphuismus, wie auf die niedrigen spässe des „English Rogue“ und erinnert lebhaft an die grazie und schelmische laune der spanischen romane.

Die neigung zu minutiöser kleinmalerei, die dem dichter in humoristischen szenen so schätzbare dienste leistet, kommt auch da zur geltung, wo seine darstellung durch düstere lebensbilder zu fesseln sucht. Denn das hebt den „Unfortunate Traveller“ hoch hinaus über das niveau der gewöhnlichen schelmenromane, dass der dichter nicht nur einseitig die komik des lebens berücksichtigt hat, sondern auch dem ernst und der tiefen tragik menschlicher schicksale, die auch in das reich bewegte abenteuerdasein eines gewöhnlichen schelmen zuweilen hineinspielen, zum wirksamen ausdruck verholfen hat. „Il semble avoir prévu“, sagt Jusserand l. c. s. 135, l'immense champ d'études qui devait s'ouvrir plus tard au romancier. Ancêtre lointain de Fielding, comme Lyly et Sidney nous apparaissent en ancêtres lointains des Richardson,

il comprend qu'un tableau de la vie active reproduisant uniquement, à la mode espagnole, des scènes de comédie, est incomplet et sort de la vérité." Nash hat szenen von erschütternder tragik geschaffen. Mit schonungslosem realismus weiss er die nachtseiten menschlicher verhältnisse und charaktere wieder zu geben. Er verhüllt nichts und verschweigt nichts. Das brutale auftreten des Esdras de Granada schildert er mit derselben peinlichen genauigkeit und ergreifenden naturtreue wie den herzzerreissenden jammer seines opfers, der unglücklichen gattin des Johannes de Immola. Wunderbar versteht der dichter den leser in die stimmung seines helden hineinzuversetzen und uns das grausige entsetzen, das sich diesem bei der greuelthat des Esdras de Granada und der hinrichtung des Cutwolfe in stetiger steigerung bis zum qualvollsten übermass mitteilt, nachempfinden zu lassen.

Dieser zug ernster tragik, der den erlebnissen des helden besonders zum schlusse eigen ist, hat auch seinem wesen das niedrige und frivole genommen, das für den gewöhnlichen abenteurer von der art des „English Rogue" charakteristisch ist. Auch Jack Wilton ist ein durchtriebener schelm, der seinen vorteil da nimmt, wo er ihm geboten wird. Aber niedrige erwerbssucht und gemeiner egoismus liegen ihm doch fern. Bei seinen listigen streichen spielt mehr boshafte schadenfreude als rücksicht auf persönlichen vorteil mit. Prächtig kontrastiert zu dem realistischen, auf praktischen nutzen bedachten sinn des pagen, der mit den mitteln seiner geliebten in Italien ein vergnügliches leben führt, das schwärmerische wesen seines gebieters, der, wie die helden der ritterromane für die schönheit seiner geliebten in die schranken tritt, aber wie jene gelegentlich auch ein anderes weibliches wesen seiner zuneigung würdigt. Man hat den romantischen bericht über die lebensumstände Howards und besonders über sein verhältnis zu Geraldine lange zeit für authentisch gehalten. Kritische nachforschungen haben die unhaltbarkeit dieser ansicht ergeben. Nash verfuhr auch in dieser hinsicht wie jeder wahre dichter mit künstlerischer freiheit. Er lehnte sich nicht sklavisch an die historischen thatsachen an, sondern benützte sie, wie es ihm im interesse seines werkes dienlich schien. Aber indem er die grossen historischen begeben-

heiten seines jahrhunderts seiner darstellung zum hintergrund gab und historische persönlichkeiten in die handlung einführte, schenkte er seinem volke den ersten historischen zeitroman auf realer grundlage, der überdies hinsichtlich wuchtiger gestaltungskraft und künstlerischer formvollendung die übrige romanlitteratur seiner zeit turmhoch überragt. Das anerkennende lob, dass dem „Unfortunate Traveller“ in Chamber's Dictionary of National Biography XI, s. 106 zu teil wird, ist im höchsten masse verdient: „No one of Nahs's successors before Defoe, at any rate, displayed similar powers as a writer of realistic fiction.“

LEIPZIG. W. KOLLMANN.

ZU ALT- UND MITTELENGLISCHEN DICHTUNGEN.

XI.

---

58. The Story of Genesis and Exodus.

(cf. Herrigs Archiv XC, 143 f.)

v. 1139 f. *Ðo meidenes herden quilum scien,*
Ðat fier sulde al ðis werld forsweðen.

Diese stelle hat soeben E. Björkman in Herrigs Arch. CI, 393 besprochen und den angeblichen reim *seien* : *forsweðen* zu retten gesucht. Ich glaube jedoch, dass hier nur eine der vielen liederlichkeiten vorliegt, deren sich der schreiber der hs. schuldig gemacht hat und möchte *seien* durch das gleichbedeutende *queðen* ersetzt, das auch v. 125 (nach Kölbings besserung), 1792, 3525, 3944 und 4002 im reime erscheint.

v. 1981. *'Nai! nai!' quat he, 'helped it nogt.*
Man lese: *it helpeð nogt.*

59. O mors, quam amara est memoria tua!

Ein unter diesem titel in der hs.[1]) Cott. Calig. A II, fol. 57 v überliefertes me. gedicht hat Varnhagen in dieser zeitschrift band VII, s. 83 f. des anzeigers drucken lassen, ohne sich jedoch genügend mit den vielen verderbten stellen, die der text unzweifelhaft enthält, beschäftigt zu haben. Auch sonst scheint

---

[1]) Vgl. darüber Wülcker, Altengl. Leseb. II, 228 unter nr. 3. Darnach ist es eine papierhs. aus dem 15. jahrhundert.

das interessante kleine denkmal unbeachtet geblieben zu sein — ein grund mehr, es einmal gründlich unter die philologische lupe zu nehmen!

v. 2. *That menere art of mornyng and mone.*

Das metrum verlangt die einsetzung von *of* auch vor *mone*; *menere* ist bei Stratmann-Bradley noch nicht verzeichnet, es muss doch wohl ein ae. **mǽnere*, nomen auctoris zu *mǽnan* (me. *mę̄nen*, ne. *to mean*) sein, wenn nicht *meuere* = ne. *mover* dafür zu lesen ist.

v. 3. *Thou mynly myrroure* etc.

Auch dieses *mynly* habe ich im me. wörterbuch vergeblich gesucht; ich möchte es = ae. *ȝemyndelíc* 'memorable' setzen. Ae. *mynelíc* 'desirable, pleasant' ist ein poetisches wort, dessen bedeutung mir hier auch weniger zu passen scheint.

v. 6. *Wham all foates* (!) *and every low degre.*

Zu *foates* bemerkt V.: „in der hs. schlecht zu lesen und mir unverständlich.“ Ich vermute, dass dort *p'lates* = *prelates* steht, wofür auch die allitteration *prelátes* : *low* spricht. Ausserdem kehrt das wort in v. 25 wieder.

v. 13. *Thow hast and wylt consume noȝt levyng oon.*

Vor *noȝt* gehört ein komma!

v. 14f. *Tho ys alyve that kan remembre þre*
That are preserved, y fynde but two aloon,

V. bessert das *Tho* von v. 14 in *Non*; näher liegt doch *who*, und dann gehört hinter *preserved* ein fragezeichen.

V. 21 f. *The whyle we lyve; ȝyt have oþer foon,*
The fende, the flesch and wor[l]dly vanyte,
Cotydyan corosy, etc.

Hinter *have* v. 21 ist auch aus metrischen und grammatischen gründen *we* einzusetzen; das merkwürdige *corosy* von v. 23 ist wohl = ne. *curse.* Ueber die drei feinde des menschen vgl. übrigens Engl. Stud. II, 508 und 539 (nachträge).

Die vierte strophe weicht in der überlieferung von dem sonstigen reimschema *ababbaba* durch die eigentümliche reim-

stellung *aabbabba* ab. Ich halte dies für einen fehler, um so mehr, da die verse 26—27 auch sonst mehrfach bedenklich sind.

v. 26 f. *Crowned conquerou[r]s and oþer of low degre*
Þat were ryȝt knyȝtly yn hare tyme, þou sparest non;

Of low degre in v. 26 ist ja ein offenbarer unsinn: es muss natürlich *of hye degre* (vgl. *hye* v. 41) heissen!! Der folgende vers hat sechs statt fünf hebungen und ist durch einsetzung von *here* statt *yn hare tyme* zu heilen. Im übrigen möchte ich die strophe derartig ordnen, dass v. 25 an die dritte, v. 30 an die fünfte stelle kommt, also:

25 *Crowned conquerou[r]s and oþer of hye degre*
Þat were ryȝt knyȝtly here, þou sparest none;
Popes, prelates stande yn perplexyte,
Marchauntes, men of lawe, all undere oon, (?)
And curyous clerkes forþ with þe they goon;
30 *Leches, labo[u]rers, fayn wold fro þ[e] fle.*
Full wyse ys he etc.

Dann wird die strophe den andern vollkommen gleich und ich meine, dass die verse sich so auch besser dem inhalte nach aneinander schliessen, als in der handschriftlichen überlieferung. — Das *all undere oon* von v. 28 ist mir unklar: sollte nicht *and* statt *undere* zu schreiben sein? Wenn wir *lawë* lesen, ist diese besserung sogar notwendig! v. 30 habe ich *labourers* statt des *laberers* der hs. geschrieben, da der accent auf der zweiten silbe liegt.

v. 34. *Thys world ys transeytorie joye þat sone ys gon,*

Statt *transeytorie* ist aus metrischen gründen offenbar *transient* zu schreiben.

v. 37. *Thenk, of fre choyes god hath the ȝeve alon.*

Das komma gehört m. e. hinter *choyes*; der mit *god* beginnende satz ist relativ zu fassen.

v. 39. *Yff thow goo mysse, othere blame þou non,*

Des metrums wegen möchte ich eine senkung, etwa *here* 'hier', hinter *mysse* einschieben.

v. 41. *Do ye that flowre yn hye felycyte,*

Ich vermute, dass *Do* für *See* 'sieh' verlesen ist; hinter *felycyte* gehört dann ein fragezeichen.

v. 43. *Thenk, as fresh as lusty folke as þe,*
Ere they were ware, full sodey[n]ly han gon;

Aus rhythmischen gründen ist hinter *Thenk* ein *þat* zu ergänzen; hinter *fresh* gehört ein komma, wenn nicht das zweite *as* in *and* zu bessern ist; *þe* endlich am ende von v. 43 möchte ich in *he* oder *she* bessern und auf *flowre* in v. 41 beziehen.

v. 47. *And whan ye leest wene, ye may be callyd upon,*

And zu anfang des verses ist zu streichen.

v. 53 f. *Therefore devoutly pray we to Cryste alon,*
That for oure althere gylt deyed upon a tre.

Lies in v. 53 *devout* und in v. 54 *on* statt *upon*!

GOTENBURG, 25. Januar 1899.

F. HOLTHAUSEN.

CARLYLE'S STELLUNG ZUR DEUTSCHEN SPRACHE UND LITTERATUR.

Die vorliegende abhandlung ist die erste einer reihe von studien über Carlyle, die, im material bereits zusammengestellt, im laufe der nächsten jahre veröffentlicht werden sollen. Sie umfasst in einem ersten teile die beschäftigung Carlyle's mit der deutschen litteratur bis etwa 1830, sein romanfragment, den „Wotton Reinfried", die dichterischen versuche und die übersetzungen und stellt endlich im zweiten teile aus allen, auch aus seinen spätern werken schöpfend, jene deutschen elemente dar, die in der form von entlehnungen oder citaten in seinen stil übergingen. Der in dem Beiblatt zur Anglia (November-Dezember 1898) erschienene aufsatz über den „Reinfred" erscheint hier wesentlich erweitert.

Die später folgenden bände beschäftigen sich mit der entstehung des „Sartor Resartus", auf den die vorliegende arbeit oft hindeutet; sie zergliedern dies werk litterargeschichtlich und stilistisch, um dann den weg nach den vorlesungen „On Heroworship" und nach den geschichtswerken Carlyle's, ihrer technik und sprache, einzuschlagen.

Abkürzungen.

Die werke Carlyle's werden nach der 40bändigen ausgabe London, Chapmann & Hall, zitiert. Besonders bezeichnet sind:

E 1—7. Miscellaneous Essays Bd. 1—7.
LoS Life of Schiller.
T 1, 2. Tales by Musaeus, Tieck; Richter, Translated from the German by Thomas Carlyle. In two volumes.
SR Sartor Resartus, the Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh.
FR 1—3. The French Revolution. A History. III.
Fg I—X. History of Frederick the Great, by Thomas Carlyle. 1858—65.

Em. The Correspondence of Carlyle and Emerson 1834—72. I. II. London 1883.

E-JW Early Letters of Jane Welsh Carlyle, ed. by D. G. Ritchie. London 1889.

F 1—4. Froude, Carlyle's Early Life 1795—1835. I. II. Froude, Carlyle's Life in London 1834—1881. I. II. London, Longmans 1891.

GCB Goethe und Carlyle's Briefwechsel. Berlin, W. Hertz, 1887.

JJ Reminiscences of my Irish Journey in 1848. By T. Carlyle. London 1882.

L Lectures on the history of Literature by T. Carlyle. April to June 1838; ed. Prf. J. R. Greene. London 1892.

Mont. Montaigne and other essays by T. Carlyle, now first collected by S. R. Crockett. London, J. Gowans & Son, 1897.

N 1—4. Early letters of Thomas Carlyle IV, 1814—36. Etited by Ch. E. Norton. London, Macmillan, 1886.

R 1, 2. Reminiscences by T. Carlyle. Ed. by Ch. E. Norton. London, Macmillan, 1887.

Resc. Rescued Essays of T. Carlyle. Edited by Percy Newberry. The Leadenhall Press. London 1892.

VE Letters to Varnhagen von Ense, in Last words of Th. Carlyle. London, Longmans, 1892.

I.

WOTTON REINFRED.

I.

> **„German, to this day, is a frightful dialect for the stupid, the pedant and dullard sort! Only in the hands of the gifted does it become supremely good.“ [1]**

Es gilt in den folgenden studien weite strecken zurückzulegen: von Carlyle's erster und zögernder bekanntschaft mit der deutschen litteratur bis zur veröffentlichung seines lebensromans, des Sartor Resartus, der die grundgedanken unrer klassischen kunst und philosophie zusammenfasste. Um dieses einen späteren werkes willen müssen wir unermüdlich jeder anregung nachgehen und verworrene skizzen geduldig prüfen, bis endlich alle glieder in der reihe aufgefunden sind, die den „Sartor“ mit seinem englischen verfasser und mit unseren deutschen dichtern, mit vater und ahnen, verknüpfen.

Wieland's Oberon, in Sotheby's übersetzung, war das erste buch deutscher litteratur, das der junge bald zwanzigjährige

---

[1]) Fg 1, 276.

Schotte Thomas Carlyle 1814 las. Drei jahre später wurde er von Madame de Staël's „Germany" zwar noch nicht tiefer berührt, aber er glaubte fürwitzig schon damals die art der Deutschen, besonders ihre schwerfälligkeit, zu kennen. Er lachte deshalb bei „Von Buch's Reisen durch Norwegen und Lapland", woraus er in der übersetzung manches über die erzeugnisse und bewohner jener gegenden gelernt hatte, schliesslich vorlaut den lahmen stil des deutschen autors aus: „his manner is as clumsy and ponderous as that of German philosophers generally is."[1])

Das jahr 1819 bezeichnete in Carlyle's innerem leben den abschluss einer zweijährigen denkperiode, nachdem er, vornehmlich an der hand des Epictet, den stoizismus kennen gelernt und glücklich überwunden hatte. Mit seinem stolze und seiner bisherigen zurückgezogenheit unzufrieden, durch neigung und bedürfnis enger an die menschen gebunden als sonst und nach einer eigenbethätigung verlangend, meinte er jetzt: „How far the creed of Epictetus may require to be modified, it is not easy to determine; that it is defective seems pretty evident." Ungefähr zu gleicher zeit, im Februar 1819, gab Carlyle in Edinburgh einem gewissen Robert Jardine aus Göttingen französischen unterricht, wofür er wöchentlich eine deutsche stunde eintauschte, die von dem lehrer zwar wenig geistvoll erteilt, aber von dem schüler fleissig ausgenutzt wurde. Er beschäftigte sich damals mit den naturwissenschaften, besonders mit der mineralogie; und der wunsch, die abhandlungen des berühmten Freiberger professors Werner[2]) im original zu lesen, war mit die äussere veranlassung für seine deutsch-sprachlichen studien. Das erste fremde wort, das sich in seinem stil hervorwagt, ist denn in der that auch der mineralogie entnommen: „Peace be to ... the illustrious Werner", schreibt Carlyle einem freund: „Skiddaw" (ein berg in Schottland) „is of thonschiefer (clay-schistus)."[3])

Er konnte mit der hilfe des wörterbuchs bald einige deutsche schriftsteller lesen, und begann, wohl auf den rat seines lehrers, mit dem auch in England damals gefeierten

---

[1]) N 1, 102, 119.

[2]) SR p. 1, z. 18. „Of Geology and Geognosy we know enough: what with the labours of our Werners and Huttons ..."

[3]) GCB 202; N 1, 214.

Kotzebue. Abschnitte aus dem Messias aus der Geschichte des dreissigjährigen Krieges von Archenholz folgten; aber die deutsche sprache wurde von ihm noch nicht mit allem einseitigen eifer betrieben, weil er gleichzeitig Italienisch lernen wollte. Zimmermanns „Pleasures of solitude“ wurden von Carlyle verurteilt; bei einer aufzählung der weltphilosophen aber lässt er nicht mehr den Kant aus: „Plato obscured the fame of Pythagoras, Cudworth and Kant of Plato.“ In einem referat für Brewster's „Philosophical journal“ sollte er endlich eine deutsche schrift über den magnetismus besprechen, und im Februar 1821 sandte Carlyle bereits einige partien aus Schiller's dreissigjährigem Krieg dem verleger Longmann ein; er las gleichzeitig die dramen: „The colossal Wallenstein with Thecla the angelical and Max her impetuous lofty-minded lover, are all gone to rest; I have closed Schiller for a night“ lautet die einleitung eines briefes an den freund, dem er gerne von seinen beschäftigungen plauderte, „do not fear, my gentle brother, that I will lead you into the mazes of Kantism ... as to Kant, and Schelling and Fichte and all those worthies I confess myself but an esoteric after all“. Carlyle konnte nur nicht begreifen, dass Schiller den Max und die Thecla geschaffen hatte, während sein körper von krankheit schon durchwühlt war. So nahm er staunend die energie des dichters in sich auf, während er sich gegen die philosophen im grunde durchaus ablehnend verhielt: „Von den deutschen metaphysikern will ich nichts sagen. Ich habe sie einmal aufmerksam studiert: aber ich fand, dass ich nichts von ihnen gewann .... und ich kam dann zu dem entschluss, dass ich in zukunft nichts mehr mit der metaphysik zu thun haben wollte.“ [2])

Einen neuen aufschwung erfuhren die studien, als Carlyle jemanden gefunden hatte, der mit ihm — „sympathy is the very soul of life“ — in die neue welt der fremden philosophie und litteratur einzog. Der unterricht und verkehr mit Jane Welsh, [3]) seiner zukünftigen gattin, die damals die Julie dieses neuesten St. Preux spielte, gab ihm viele anregung; er schickte

[1]) VE 247.

[2]) L 205.

[3]) E-JW 42. Jane Welsh schreibt anfang 1822 an eine freundin: „I read German with him. It is a noble language! I am getting on famously.“

ihr zur vorbereitung das Staël'sche buch „de l'Allemagne", und begann, charakteristisch genug, den ersten brief an das mädchen mit einer nicht sehr gelungenen scherzhaften wendung, einer anspielung auf den Mephisto, den er gerade aus dem Faust kennen gelernt hatte: „It would have been a pleasant spectacle for Mephistopheles ... to have surveyed my feelings before opening your parcel the other night and after opening it." Der lehrer bestellte in London Noehdens „German Grammar" und war im sommer 1821 über die aussicht froh, nun bald „Lessing and Schiller and the rest" oder „Schiller and Goethe" mit seiner schülerin lesen zu dürfen.[1])

Die deutsche litteratur machte nun fortan das verhängnis seines lebens aus. Carlyle ist ihr in zukunft eigentlich niemals dauernd untreu geworden und zu dieser frühen blonden liebe seiner jugend immer wieder zurückgekehrt: „Es war wie der aufgang des lichtes in der finsternis, die um mich her lag und mich zu verschlingen drohte."[2])

II.

„I never cease to thank Heaven for such men as Richter, Schiller, Goethe. The latter especially was my evangelist."[3])

Eine kritik über den Faust für die „Review" kam im neuen jahre nur langsam zu stande, weil sich Carlyle in der gedankenwelt Goethes vorläufig noch nicht behaglich fühlte; er nahm während der arbeit hie und da gern die gelegenheit wahr, abzubrechen und statt philosophische abhandlungen lieber einen brief an die seinen zu schreiben. Doch war der aufsatz ende April fertig. Er erschien im herbste 1821 und kann, in dem verdienstvollen neudruck von dr. R. Schröder nun jedermann zugänglich, trefflich über Carlyle's fortschritte in der erkenntnis deutscher art und kunst auskunft geben. Die veranlassung für den aufsatz war eigentlich kriegerisch: es galt

[1]) N 1, 209, 214, 219, 225, 227, 230, 233, 276, 280, 287 ff.; 311, 332, 355, 370. GCB 1. L 202. — Vgl. L 199: „German literature, a literature presenting a character far more cheering to us than any literature that has appeared for a long series of generations."

[2]) R 2, 106. „Homestly done, through perhaps for bread-and-water wages, and that was such an improvement upon wages producing (in Jean Paul's phrase) only water without the bread."

[3]) F 269.

Goethen vorab gegen einen schlechten, sein werk fälschenden übersetzer zu schützen,[1]) der einleitender weise schnell und bissig abgefertigt wird. Dann kommt die hauptsache: eine ausserordentlich gute inhaltsangabe des ersten teils des Faust, wo Carlyle, bei allem eingehen ins kleine, keine weite aussicht verschmäht, und vom Mephisto nach Voltaire, und vom Valentin nach Shakespeare's Mercutio hinübersieht. Die Walpurgisnacht wird von ihm, dem jungen unbefangenen leser, gesund verurteilt. Sonst aber scheint ihm dieser Faust — trotz aller bedenken gegen den dramatischen aufbau — doch als eines der reichsten gebiete im ganzen kreis moderner dichtung. Rein ästhetische auseinandersetzungen, wie jener letzte einwurf, wurden mit den jahren seltener bei Carlyle, der schliesslich beim kunstwerk den inhalt vor die form stellte und alle mängel im bau regelmässig da übersah, wo er von den darin verwahrten gedanken gefesselt wurde. Damals hat der jüngling den widerspruch in der composition des Faust jedenfalls noch unangenehm empfunden.

Am schluss seines aufsatzes aber kehrt Carlyle plötzlich den Engländer hervor; und wie er sich im anfang gereizt gegen Goethe's übersetzer wandte, springt er nun auf den dichter selber los. Es sieht wie eine gutgewählte pose aus, wenn er meint: „Der vorwurf des plagiats, den Goethe gegen Byron vorbrachte, hat uns weh gethan.“ Nun kennt man jene stelle aus der Goethe'schen kritik, wo so anerkennend vom Manfred geredet und eine ferne verwandtschaft mit dem Faust doch mit so viel zurückhaltung begründet wird, dass Carlyle von dieser stelle unmöglich behaupten durfte: „sie ist Goethe's unwürdig, sie zeigt zu viel von dem verfasser, zu wenig von dem menschen“. Das ist um so auffälliger, als sich Carlyle's urteil wenige jahre später ganz verschoben hatte. Jetzt meinte er noch: „Goethe sollte nicht mit Byron über die eigentumsrechte des Manfred streiten.“ Kurz darauf aber hatte er schon selber statt bloss des Manfred gleich die ganze sentimentale Byron'sche dichtung unter das gefolge des Goethe'schen Werther eingestellt. War es der empfindliche patriot, der im jahre 1821 seine einheimische litteratur gegen die an-

---

[1]) Aber: „a *suitable* version of *Faust* would be a rich addition to our literature“.



massung der fremden hier mit schlechten worten verteidigte? — vielleicht sollte es nur ein scheingefecht sein, seinen landsleuten zu liebe geliefert, wenn Carlyle den grossen Deutschen nicht ganz ungerupft entliess! Denn es klingen grade die gegen Goethe gerichteten absätze entschieden etwas unecht, und in der ironischen frage, ob Goethe sich nicht auch gleich als der litterarische vater des Byron'schen Don Juan bekennen wollte — „perhaps he might with some prospect of success" —, liegt bereits eine verstohlene zustimmung. Als stiege ihm selber solch ein litterarischer geschichtlicher zusammenhang ahnungsvoll auf, spricht Carlyle zuguterletzt noch über Don Juan und Mephisto, wobei Goethe's teufel gut behandelt, Don Juan aber wegen „physical impurity" leider doch beanstandet wird.

Nach diesem Faustaufsatz gedieh die übersetzung der Legendre'schen Geometrie zum abschluss, bis sich Schiller wieder mehr in den vordergrund schob. Man musste ihm von hause mit einer wäschesendung den „Wilhelm Tell" schicken, den er nun seinerseits mit der „Braut von Messina" an Jane Welsh weiter gab. Die meinungen waren freilich geteilt: Tell hatte ihn enttäuscht; das drama schien ihm doch voll innerer widersprüche, so vortrefflich er darin sonst das Schweizerleben und so gut er besonders den Tell als „a patriot peasant" gezeichnet fand.[1]) Dagegen legte er sich bei dramen wie „Don Carlos" und „Wallenstein" die frage vor, weshalb das moderne England gerade so unfruchtbar an besseren bühnenwerken blieb. Schiller half auch sein verhältnis zur Jane illustrieren; im briefwechsel hatte längst das höfliche „My dear Madam" dem herzlichen „My dear friend" platz gemacht, das nicht bloss zu anfang geschrieben, sondern auch in der mitte und am schluss wiederholt wurde. „I have sent you a fresh supply of Schiller", heisst es im April 1823. *„Kabale und Liebe"* will make you cry your fill. That Ferdinand with his: *Du Louise und ich und die Liebe* is a fine youth; I liked him well — though his age is some five years less than mine." Und in den dramen hat Jane die besten

[1]) Vgl. 1838: L 211. „His 'Wilhelm Tell' was the best thing he ever wrote. There runs a kind of melody through it; the description of the herdsman of the Alps is exquisite. It is a kind of Swiss thing itself; at least, there are passages in it which are quite in that character."



stellen zu bezeichnen, die er dann auszugsweise in der biographie „Life of Schiller“ anbringen wollte. Aber damals wurde Carlyle doch schon oft von jenem jammer angepackt, der ihn immer, wenn er etwas grösseres abfasste, zu überfallen pflegte: „Oh I would beat my brains out when I think what a miserable pithless ninny I am!“ Er ging widerwillig an sein werk, das zwar nachher genial und ursprünglich aussah, aber unter heftigen schmerzen geboren war. Er musste, wenn ihm bei seiner arbeit halbwegs wohl werden sollte, schimpfen und fluchen und sich selber gründlich verkleinern. Ihm kam ja so wie so das menschliche treiben oft armselig genug vor; und für den zwang, in dem sich sein ganzes wesen am schreibtisch befand, entschädigte er sich gern mit einem paar kräftiger schimpfworte. Je höher und enthusiastischer er nämlich von seinen werken dachte, wenn sie bloss erst geplant waren, — um so lieber machte er sie herunter, wenn sie einmal geschrieben und abgeschlossen waren. Diese qual und diesen unwillen, die er während der arbeit an Schiller und Goethe ebenso rücksichtslos wie später an Cromwell und Friedrich dem Grossen ausliess, waren keine spielereien. Der weg vom kopf in die feder war wirklich allemal ein leidensgang, weil er dabei für sich selber das unselige und schmähliche gefühl nie los wurde, dass er eigentlich doch nur baren unsinn in die welt setzte.

Die folgen solcher schwerfälligen anlagen liessen auch nicht lange auf sich warten. Seine eigene langsame arbeitsmethode wollte Carlyle bald als die allein richtige angeblich auch bei vielen andern grossen schriftstellern nachgewiesen wissen. Es scheint eben mit zu den bedürfnissen der naturen seines schlages zu gehören, die übrige menschheit gewaltsam auf diejenigen bahnen zu lenken, in die sie selber ja doch bloss von ihrer besondern körperlichen oder seelischen beschaffenheit hineingetrieben worden waren; und in einer seltsam verkleideten selbstsucht, in einer unduldsamkeit gegen alle ihm fremden individualitäten, war Carlyle immerdar bestrebt, das leben, das sich doch frei in vielen formen bewegen muss, in einige wenige zusammenzudrängen. Er hatte kein verständnis für das „varietas delectat“. Dieser drang, alles lebendige in die gleiche uniform zu stecken, wie glänzend und wie rein sie auch aussehen mochte, — der fällt nicht

immer angenehm bei einer reihe von dichtern und von weisen, — unser Schiller nicht ganz ausgenommen, bei Carlyle und ausgeprägt auch bei Platen — auf. Von diesem unerfüllbaren begehren hingen zum teil auch mit die fortdauernden seelischen verstimmungen ab, unter denen diese männer zu leiden hatten; denn das leben in wundervoller tausendfältiger gestaltung wollte sich nie eine so einseitige bevormundung gefallen lassen, und flutete weit über die forderungen jener harten richter hinweg, die, von diesen kaum zu verheimlichenden niederlagen moralisch verstört, sich nur noch tiefer in ihre einsamen bauten verkapselten. — Warum kann z. b. ein kunstwerk nicht rasch gefertigt und von gott den seinen im schlaf beschieden sein? Bloss weil Carlyle selber mit unendlicher mühe alles gradezu sich erst abbitten und abringen musste — soll ein schnelleres talent eben wegen dieser seiner leichtigkeit im produzieren nichts ehrliches schaffen, und da sollte sich der russige meister aller schmiede, Hephästus, ohne weiteres über sieghaft und heiter wandelnde dionysische gestalten erhöhen dürfen? So nimmt Carlyle Shakespeare für sich in anspruch, der tief und schmerzlich gesonnen, der sich gequält, und dann freilich rasch seine gedanken niedergeschrieben hätte: aber wer bürgt uns für die wahrheit dieses dem Shakespeare auf gut glück zugeschriebenen schleppenden prozesses? Carlyle möchte von Dante, Milton und Goethe dasselbe behaupten („selbst der verbindliche Goethe mit dem sonnenblick hielt doch in sich verborgen ein prophetisches wêh, so tief wie bei Dante"); er beruft sich auf Schiller's *„konnte nie fertig werden,* never could get done".[1]) Aber das waren doch grundlose verallgemeinerungen, wie sie uns bei Carlyle noch öfter begegnen, vorurteile, die aus seiner natur wohl zu erklären sind. Aber es ist unbedingt nötig, auch bei den lehren und anschauungen Carlyle's, die mit solchem anspruch auf unbedingte vorbildlich-

---

[1]) E 6, 78. Em. 314. Wie Carlyle bei Dante, das wort: „Eccovi l' uom ch' è stato all' Inferno, See there is the man that was in Hell" umdeutend, unter der „hölle" nicht den ersten teil der comödie, sondern mehr seinen eigenen bittern streit und die sorgen des lebens verstand, — so wies er auch immer wieder auf die arbeit hin, die Goethe durchgemacht hatte: „Here is a man, who has struggled toughly; who has es sich recht sauer werden lassen". „A man who as he says himself, has 'struggled toughly'". HW 85. E 1, 182. 4, 180.



keit vorgetragen werden, — zu allererst daraus die bloss in der person und nicht in der wahrheit ruhenden bestandteile als ungültig abzulösen. Wenn solche scheidung immer rechtzeitig vorgenommen werden könnte, dann hätten auch männer wie z. b. Byron oder Schopenhauer nie jenen grossen, bedenklichen einfluss auf ihre zeit gehabt: ihre lebensphilosophie wäre dann der interessante ausdruck grade ihres, nicht immer ganz gesunden wesens gewesen, aber sie hätte sich doch nicht mit dem schein des allgemein gültigen und menschlichen so verführerisch schmücken dürfen. — Carlyle verharrte bis in späte jahre in unermüdlicher arbeitsamkeit. Er las und schrieb ganz ohne rücksicht auf das wohlergehen seines leibes. Nicht umsonst war eine zeitlang eine kerze, die sich leuchtend verbrennt, „Terar dum prosim“ in seinem siegel. Er glaubte den körper nur darum empfangen zu haben, um auf seine kosten desto rücksichtsloser den geist in arbeit zu spannen. Aber er durfte sich auch eher als andere in dieser verachtung alles leiblichen gefallen, denn welche zähen lebenskräfte mussten in ihm liegen, der von jugend auf mit schlechter verdauung geplagt, doch das 86. jahr noch erreichte. Freilich hat Carlyle ausser für das schreiben und lesen wenig von seiner gesundheit zu verschwenden brauchen; denn seine jahre flossen später in der englischen hauptstadt kaum unter grösseren aufregungen als einst in den schottischen dörfern hin; einem aufreibenden gesellschaftlichen verkehr stand er fern, und auch schmerzliche ereignisse, wie todesfälle, konnten die sicherheit und ruhe dieses in sich selbst gegründeten mannes auf die dauer nicht erschüttern.

Im Oktober 1823 war der erste teil des Schiller im „London Magazine“ gedruckt, also „a pitiful performance of mine“; der zweite war im November und der schluss gegen ende Januar 1824 fertig: „God be thanked! for I am very sick of him.“ In buchform lag das werk erst ein jahr später vor. Eine übersetzung der ganzen Schiller'schen werke, die Carlyle den buchhändlern vorschlug, wurde leider abgelehnt. Denn während Wieland einige jahrzehnte vorher unter unendlichem beifall den Shakespeare seinen landsleuten vorgeführt hatte, verzichtete man drüben leichthin noch auf eine ausführliche wiedergabe Goethe's und Schiller's.

England schnitt damit seinem geistigen leben für lange

zeit die günstigsten anregungen, die ihm nur je von aussen kommen konnten, engherzig ab. Wenn auch Goethe und Schiller nicht mit derselben wucht wie Shakespeare bei den weniger phlegmatischen Deutschen unter den Engländern eingeschlagen hätten. so wäre doch die befruchtung viel unmittelbarer und rascher durch die aufnahme und kenntnis unserer gesammten klassischen werke selber erfolgt als durch die, bei allem glanz des stils doch ungenügende und mühselige umschreibung in Carlyle's aufsätzen. Er erreichte damals mit seinen übersetzungsvorschlägen nicht ganz das, was Goethe gewünscht hatte: „Möge ihnen gelingen, ihrer nation die vorteile der Deutschen bekannt zu machen, wie wir uns immerfort thätig erweisen, den unsrigen die vorzüge der fremden zu verdeutlichen.“[1]) England liess zu anfang des 19. jahrhunderts den wind, der frisch vom festland wehte, vorbeistreichen, während das viel empfindlichere Deutschland längst allgemein die litterarischen bewegungen auf der nachbarinsel nachdrücklich angezeigt und sich vor allem in übersetzungen mit Shakespeare, Milton, Ossian und Young selber geradezu gesättigt hatte.

Goethe meinte einst im gespräch mit Eckermann: „Wie hat Carlyle uns Deutsche studiert! Er ist in unsrer litteratur fast besser zu hause als wir selbst; — zum wenigsten können wir mit ihm in unsern bemühungen um das Englische nicht wetteifern.“ Die erste behauptung sollte nun wohl eine freundschaftliche übertreibung sein, aber die schlussbemerkung war um so richtiger. Wir haben allerdings auf unsrer seite keinen einzigen schriftsteller, der sich mit einer solchen, gradezu an manie streifenden einseitigkeit wie der Engländer Carlyle fremde litteraturen angeeignet und ausschliesslich auf ihnen allein künstlerisch und philosophisch weitergebaut hätte. Es war, als wollte er die nachlässigkeit seiner landsleute hartnäckig wieder gutmachen. Was von fremdem wesen bei uns mehr in die breite und tiefe des ganzen volkes geht, schlug sich in England nur auf wenige menschen und zwar am allerdichtesten auf Carlyle nieder. So lässt sich jener groteske, übertreibende zug, der den Engländern eigen ist, die sich gern

[1]) GCB 115, 5 X 30. — Die Beziehungen der Deutschen zur engl. Litteratur, besonders im 18. Jahrhundert: vgl. M. Koch, Leipzig, Teubner, 1893, und W. Streuli's übersichtliches buch: Carlyle als Vermittler deutscher Lit. und deutschen Geistes. Zürich 1895. S. 6 ff.



in sehr ausgesprochenen vorlieben und neigungen gefallen, auch in der deutschfreundlichen, fast sporthaft betriebenen thätigkeit Carlyle's nicht von der hand weisen.

Für die erkenntnis Goethe's brauchte Carlyle entschieden längere zeit. Den Faust schickte er an Jane in der leisen sorge, dass sie ihm die empfehlung dieses buches vielleicht verdenken würde, und als sie mutlos einmal den Goetz bei seite gelegt hatte, munterte er sie auf: „You must make another effort upon Goetz: it is hardest at first." Aber doch schon jetzt war er sich bewusst, dass Goethe sehr viel vor den zeitgenössischen poeten voraus hatte, und dass alle die wilden ausbrüche in seinen jugenddichtungen einer tiefen und wahren natur entstammten, die sich nicht nur vorübergehend und bloss aus eitler laune mit sprengstoffen geladen hatte: „Wordsworth and Byron: They are as the Christian Ensign and Captain Bobadil before the Duke of Malborough." Vor der geliebten schlägt Carlyle bereits dithyrambische töne an, wenn er von seinem Goethe spricht: „His feelings are various as the hues of Earth and Sky, but his intellect is the Sun which illuminates and overrules them all"; und wenngleich er das urteil der Deutschen noch nicht unterschrieb, so wusste er doch wenigstens, dass sie unter den drei grössten dichtern der welt den „Homer, Shakespeare und Goethe" verstanden: „This of course is shooting on the wing: but after all abatements, their countryman is a glorious fellow." In späteren jahren erkannte Carlyle freilich um so rückhaltloser die bedeutung Goethe's an, für den der platz an Shakespeare's seite sich nun grade gut genug erwies.[1])

Im Februar 1823 wollte „Boyd the pursy Bookseller" eine übersetzung des Wilhelm Meister von Carlyle haben, der mit der grössten freude den plan aufgriff, obwohl er sich der schwierigkeit der sprache und des stoffes wohl bewusst war.[2]) Im laufe des jahres sass er fleissig, „with the ferocity of a hyaena" bis tief in die nächte hinein über dem roman, der ihm bald genial und bald grenzenlos thöricht erschien. Er

---

[1]) L 205. „The appearance of such a man at any given era is, in my opinion, the greatest thing that can happen in it." „... there has been no such man as himself since Shakespeare."

[2]) R 2, 115. „Too scanty as my knowledge of the element, and even of the language still was."

hatte die einheit des Goethe'schen wesens noch nicht begriffen; durch Schiller's pathos verwöhnt, suchte er sich besonders die leidenschaftlichen schwungvollen stellen des werkes heraus und merkte nichts von dem ewigen feuer, das in den abgelegenen, ruhigeren teilen entzündet war. Goethe's gestalt flimmerte vor seinen, nicht recht gekräftigten augen. Carlyle sah gleichsam doppelt; er fand die geschichte gut, aber die moral des Wilhelm Meister zuweilen schlecht: „Goethe is the greatest genius that has lived for a century, and the greatest ass, that has lived for three.“ Meister selber war ein arger „ganache“ und in dem ganzen buch schien ihm nur Mignon von historischem interesse, „and her you cannot see fully till near the very end“. Das poetische kam ihm zerrissen vor: „some of the poetry is very bad, some of it rather good. The following is mediocre, the worst kind: Who never ate his bread in sorrow“, schrieb er an Jane, die nicht recht auf das werk einging, die bei Schiller[1]) so viel geweint und über dem neuen romane sich so leicht und rasch gefasst hatte: „Seriously you are right. It is worth next to nothing as a novel.“ Doch suchte sich Carlyle mit ihr in der hoffnung zu verständigen, dass sie Goethen später einmal mehr als jetzt lieben würde.

So hatte er sich anfangs noch manchmal gegen den reckenhaften Deutschen gesträubt, der ihn zu erdrücken und zu vernichten drohte; er behauptete eine zeit lang seinen eigenen trotzigen standpunkt und schüttelte durch kritische bemerkungen einen menschen ab, dem gegenüber doch nur das einzige verhältnis liebender unterordnung möglich war. Eine ernsthafte abrechnung mit Goethe war für ihn wie für andere ausgeschlossen. Gerade die kecken worte, die er über Goethe's gedicht, „Wer nie sein brot mit thränen ass“, an Miss Welsh schrieb, wurden später ebenso reuig von ihm wieder zurückgenommen. Und aller kleine tadel bleibt schliesslich doch auch hinter dem bekenntnis zurück, in dem Carlyle später einmal den immer noch frischen eindruck des Wilhelm Meister auf seine jugendlichen jahre beschrieb. Als er damals das buch zum ersten male zu ende gelesen hatte — an einem nebligen ruhigen sonntagabend — da sei er beseeligt, übervollen

---

[1]) F 1, 218. Jane über den Wallenstein: „the most tragical of tragedies“. E-JW 68.



herzens in den leeren strassen von Edinburgh auf und ab gelaufen, in gedanken noch mit dem werk beschäftigt, das ihm so gross, sicher und einheitlich errichtet, so weit ausblickend, weise und wahr erschien, — und er musste sich sagen, dass er niemals zuvor so etwas gelesen hatte.[1])

Im Mai 1824 erschien die übersetzung „Wilhelm Meisters Apprenticeship"; Carlyle strich den lohn in noten der bank von England ein, und wenn die deutsche litteratur später die geistige ausrüstung der „Kleiderphilosophie" für den „Sartor" übernahm, so stattete sie jetzt vorerst seinen körper mit gewändern aus: „I bought myself a suit of fine clothes for six pounds." Im Dezember 1824 traf „like a message from Fairy-Land" der erste brief Goethes in Schottland mit herzlichem dank für den „Meister" ein; Carlyle wollte dem „venerable sage" mit der Schillerbibliographie antworten; in wirklichkeit ging aber diese erst zwei jahre später, im frühling 1827 nach Weimar zusammen mit „German Romance" ab, in deren vierten und letzten bande die „Wanderjahre" als „Wilhelm Meisters Travels or the Renunciants. A Novel", übersetzt waren.

Diese stattliche sammlung novellen war im sommer 1825 begonnen; Lebensabrisse der Dichter, — „I have had a bout with this Life of Hoffmann", — entstanden nebenher, und 1827 langte die ausgabe endlich auf dem büchermarkte an.

Ueber Deutschland und über seine dichter erfuhr Carlyle manches noch aus lebendigen quellen. Ein Edinburger advokat Robert Pearse Gillies, der eine zeitlang auf dem festlande gelebt und unter anderm auch Goethe gesehen hatte, stellte ihm seine bücher und williger noch seine erlebnisse zur verfügung, die wohl manchen anekdotischen zug für den „Sartor" geliefert haben. Auch Goethe sorgte für neue bücher. Wir müssen auch gelegentlich, um den deutschen studien wirksam zu folgen, in die bibliothek Carlyle's sehen, wo Wachler's Vorlesungen, Horn's Poesie und Beredtsamkeit, Gruber's Wieland, Meister's Charakteristiken, Koch's Kompendium, Jörden's Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten, und jenes „World renowned Leipzig Conversations-Lexicon" standen, aus dem er seine allgemeinen kenntnisse schöpfte. Es wäre sogar manchmal

[1]) Vgl. R 2, 115. „When, for many years, or almost in my life before, have I read such a Book?"



von wichtigkeit, zu wissen, welche hilfsmittel ihm früher und welche ihm später erst zur hand waren, kurz wie und wann diese sammlung eigentlich entstanden war.[1])

Irving vermittelte die flüchtige bekanntschaft mit einem älteren herrn, dem Hamburger Dr. Julius, der dem jungen Engländer wegen seiner beschäftigung mit Goethe und Schiller väterlich entgegenkam.

Neben Goethe, Schiller und neben Jean Paul, der in diesen jahren in seinen gesichtskreis trat und auf den das nächste kapitel zurückkommen soll, beschäftigte sich Carlyle später noch viel mit einem andern deutschen dichter, mit Novalis, dessen philosophien besonders fruchtbar für ihn werden sollten. Ein aufsatz über Novalis wurde anfang 1829 geschrieben, dem wie sein gegenstück bald der „Voltaire“ nachfolgte. „Novalis is an anti-mechanist — a deep man — the most perfect of modern spirit-seers. I thank him for somewhat.“[2])

Die zwei, Voltaire und Novalis, standen einander gegenüber, gerade so wie jene beiden geistigen formen, die Carlyle erst in Deutschland kennen und unterscheiden gelernt hatte: der „verstand“ war bei Voltaire, aber die höhere „vernunft“ bei Novalis. Carlyle suchte dem englischen publikum die bedeutung des dichters durch den hinweis auf Coleridge klar zu machen, der zwar in England für dunkel verschrien, aber seines erachtens doch lesenswert genug war. Er reinigte Novalis vorerst von dem vorwurf des mystikers, indem er das wort von falschen zusätzen befreite. „Er war nicht das, was wir gewöhnlich einen mystiker, d. h. einen mann nennen, den wir nicht verstehen und wie zur selbstverteidigung nun gern für einen dummkopf ausgeben. Novalis war in der eigentlichen wahren bedeutung mystiker, so wie das wort bei unseren puritanischen priestern galt und bis auf diesen tag in Deutschland oder anderswo, ausgenommen bei gewissen unbedeutenden leuten, noch keinen tadel in sich schliesst. Ja in diesem sinne ist der mystizismus reich an ehren; Tasso bekannte sich dazu, wie man aus verschiedenen seiner prosaschriften ersehen mag, und Dante nicht minder.“[3]) Carlyle hebt neben dem dichter

---

[1]) N 3, 158. 213. 214. E 3, 232.
[2]) F 2, 77.
[3]) E 2, 201.

dann besonders den denker Novalis hervor, mit dem gemeinsam er in die innere natur gedrungen zu sein glaubte.

„Sein reines religiöses gemüt und seine herzliche liebe zur natur, die brachten ihn in eine wahre poetische verbindung mit der geistigen und körperlichen welt, und die machen vielleicht seinen hauptwert als dichter aus.“ So schien ihm an Novalis denn auch als das wichtigste „his truly wonderful subtlety of intellect“ — „his power of intense abstraction“, kurz das philosophieren im höchsten sinne.

Aber mit dem herausgeber des Novalis, mit Tieck, befand sich Carlyle bald im widerspruch; in seiner rauhen, den gefühlen der liebe des mannes zum weibe vielfach abgewandten art mochte Carlyle nicht zugeben, dass Novalis nur im andenken an die früh verstorbene braut weiter gelebt und gedichtet hätte; eine solche stille, poetischen gemütern wohl eigene anhänglichkeit kam ihm unmännlich und kindisch vor; die schmeckte ihm nach dem Werther und sollte mit dem rezept der „entsagung“ zu heilen sein. Carlyle konnte von der macht solcher rein sinnlichen eindrücke nichts ahnen, und wusste nicht, wie reiche quellen oft schon aus dem lieben und verlieren für das leben und dichten aufgesprungen sind. Es kam ihm fremdartig vor, dass ein mann in so „mystischen, tiefen und fast überirdischen melodien“ singen sollte, „bloss weil ein mädchen schön und sterblich gewesen war“. Tieck hatte vielleicht zu viel gesagt, wenn er den jungen dichter mit Dante verglich, aber warum durfte sich in der that das verhältnis des Alighieri zur Beatrice nicht noch einmal im lauf der geschichte, zwischen Novalis und seiner toten geliebten, wiederholen?

Die fragmentarische form der dichtungen des Novalis entsprach dagegen dem geschmack Carlyle's, der in diesen ohne einleitung und folgerung hingeworfenen sätzen stoff zum eigenen denken fand. In den „Hymnen an die Nacht“ glaubte er sich manchmal an Herder erinnert, während er bei dem Tieck'schen vergleich zwischen Novalis und Dante den Italiener strich und dafür — freilich unter vorbehalt — den Franzosen Pascal einschob: „We should incline rather to call him the german Pascal.“[1])

---

[1]) E 2, 228.

Auch mit jenen sanftesten stimmungen des Novalis, die in ihren satten formen doch nur selten weichlich wirken, mit seiner vertrautheit mit dem tode und den toten, erklärte sich Carlyle nicht einverstanden. Er vertrug weder den mangel an energie, noch die passivität und die zartheit des dichters: „almost as of a woman"; die ruhige betrachtungsart des Novalis, der die dinge an sich herankommen liess und leise niederbeugte, statt sich wütend auf sie zu stürzen, — die deutete Carlyle aus als: „a sort of Asiatic character, almost like our ideal of some antic gymnosophist, and with the weakness as well as the strength of an Oriental."

Als ihm aber später der vater starb, schrieb Carlyle doch grade aus Novalis, dem dichter der Nacht und des Glaubens für seinen bruder das schöne tröstende wort ab: „The fair flowers of our garland, said Novalis, are dropping off here one by one to be united again yonder fairer and forever."

Es ist unendlich schade, dass Carlyle seine deutschen studien nicht in einem grösseren berichtenden werke zusammengefasst hat. Denn jene vollständige geschichte der deutschen litteratur, die für 1830 geplant und auch zum teil schon fertig gestellt war, scheiterte mit dem unternehmen, zu dem sie gehörte, nämlich einer gross angelegten serie von litteraturgeschichten, die Fraser, der herausgeber, wieder eingehen liess. Aber in dem briefwechsel mit Goethe führte grade dieser plan zu eingehenden besprechungen. Es war ein thema, das Goethe wohl gefiel und eine behandlung in kühnen linien von einem fremden versprach, der sich ja erst nach und nach auch mit den einzelheiten der deutschen literatur vertraut machen konnte. In vier felder sollte das gebiet geteilt werden: die älteste zeit einschliesslich der minnesänger, dann die didaktische periode und die reformation bis zu den Schweizern; der dritte band hätte mit Lessing und Wieland begonnen und der vierte mit den jüngsten erscheinungen abgeschlossen.

III.
Eigene pläne.

Der briefwechsel mit Jane Welsh zeigt, für wie fruchtbar sich Carlyle selber in den jahren 1822—26 hielt, wenn gleich in wirklichkeit doch keine wesentliche selbständige dichterische schöpfung aus diesen stimmungen hervorging. Die beiden,

lehrer und schülerin, wetteiferten mit einander in plänen. Carlyle suchte den fähigkeiten des jungen mädchens ein feld in der litteratur zu schaffen. Er erkannte ihr talent an, wie sie die menschen und ihre verhältnisse bald scharf und objektiv, bald in liebe und hass durchschaute und ihre erfahrungen beschreibend und nachahmend zugleich prächtig wiedergab. Aber er riet ihr doch von versuchen für die bühne ab, wo die form sie allzusehr binden würde und empfahl dafür freiere kompositionen. Sie wollten gemeinsam das, was sie bewegte, dichterisch ausdrücken; und mit einer gewissen gründlichkeit, die bei diesem compagniegeschäft doch nur die innere unfähigkeit und verzagtheit verschleierte, fragte er die geliebte, was sie beide denn nun eigentlich schreiben wollten: „Shall we prescribe the subject alternately? And should it be a specific subject, that is prescribed — or merely the class of subjects to which it must belong — a descriptive piece ... for instance, — an incident — pathetic — tragical, ludicrous — a character — great bad — etc. — or some descriptive piece — some incident — some character.“ — Um schliesslich einmal anzufangen, schlug Carlyle im Mai 1822 als thema den „Wunsch“ vor: „The wish“, ein stückchen litteratur, worin beide ihre sehnlichsten hoffnungen wie ihre möglichen aussichten für das leben besprechen und bedichten sollten. Miss Welsh ging schnell darauf ein und lieferte schon im Juli mehrere arbeiten ab, während der freund mit seinem poetischen pfunde langsamer wucherte. Der „Wunsch“ war aber von Jane Welsh nicht in der weise behandelt, wie Carlyle gerade gewünscht hätte; sie scheint mit dem thema gespielt zu haben; sie zerblies fröhlich kichernd zum schluss das traumgewebe, an dem sie erst andächtig gesponnen, und sie zeigte sich am ende mit den einfachen freuden eines anspruchslosen lebens doch nicht so einverstanden, wie der leser und lehrer vorher geglaubt hatten: „Your ‘wish’ is quite an emblem of your usual treacherous disposition.“ Für diesen mädchenhaften übermut und kleinen scherz hatte Carlyle, der manchesmal pedantisch-grämlichen anwandlungen erlag, kein verständnis: „I like the accompanying pieces better; the lines beginning with ‘I love’, the best of all. In these the ideas are brilliant, the language emphatic and sonorous, the rhythm very musical and appropriate.“

Im Dezember 1822 dachte er mit Jane eine novelle in briefen zu komponieren: „I to take the gentleman, you the lady." — Der mann, — „the poor fellow" — war völlig nach dem autor zugeschnitten: ein mensch von ganz ausgezeichnetem charakter, in den mittleren jahren, begabt, enthusiastisch, gelehrt und tugendsam, aber erschöpft von der prosa der welt um ihn her und müde, für ein leben länger zu kämpfen, das ihm mehr schmerzen als freuden bereitete. In dieser verzweiflung geht er in die einsamkeit aufs land, zu leuten, die, wenn auch von der welt abgeschieden, doch den helden aus irgend welchen gründen der dankbarkeit verpflichtet waren. Im verkehr mit der natur auf den wanderungen durch das hügelland, sollte er nun seine allgemeinen ansichten vortragen und zugleich über wissenschaft, kunst und moral bei erlebnissen und gelegentlichen begegnungen mit andern menschen reden. Schliesslich widert den helden das land ebenso wie die stadt an; und seine seele beginnt zu toben: — „Not in the puling Lake-style, but with a tongue of fire — sharp, sarcastic, apparently unfeeling, yet all the while betokening to the quick-sighted a mind of lofty thoughts and generous affections smarting under the torment of its own nobleness, and ready to break in pieces by the force of its own energies." In diesen worten hat Carlyle selber seine persönlichkeit und seinen stil auf jahre hinaus charakterisiert. Der übrigens namenlose held wird fast bis zum selbstmord getrieben: da erscheint endlich als „dea ex machina" die heldin, „when you" schrieb Carlyle an Jane — „that is the heroine — come skipping in before him with your espiègleries and fervency, and all your native loveliness". In der liebe zu dieser neuen erscheinung feiert er seine auferstehung: er beginnt wieder zu glauben und zu hoffen, und in begeisterten worten löste Carlyle nun selber seinen helden ab, um aller welt zu schildern, was ihm die geliebte Jane war: „the epitome of all celestial things, the shining jewel in which he sees reflected all the pleasures of the universe, the sun that has risen to illuminate his world when it seemed to be overshadowed in darkness for ever!" Nun kommt der schalk in dem mädchen zur geltung: sie quält den liebenden und lacht über ihn, bis sie mitleidig allmählich auch seinen ernst teilen lernt: „Then, o, then, what a more than elysian prospect!" fügt Carlyle in

die novellenpläne ein, denn so mochte er sich ungefähr das spätere eheliche zusammenleben denken, ohne die furchtbare bedeutung des satzes für Jane „to grow as serious as he is", zu ahnen. Auch die briefnovelle sollte, in einer ungewollten vorausdeutung ihrer wirklichen schicksale, traurig enden: beiden bricht das herz, „and the whole closes with a mort-cloth and Mr. Trotter and a company of undertakers." — Bis in jenes ländliche asyl hatte Carlyle wirklich seinen Faustulus in zwei leidlichen briefen bereits befördert, als er noch einmal mit Jane die geschichte näher besprechen wollte, die er in lauter bedenken und aus angst vor dem publikum schliesslich doch ins feuer warf; denn es fehlte ihm ja alle kenntnis derjenigen elemente „of the lower world", die mit ihrem widerstand den helden ins elend treiben sollten, und mit schilderungen, wie er sich etwa die dinge allein ohne eigene erfahrung dachte, wäre er diesmal nicht ausgekommen: „I could only draw the materials of him from myself. Rich source of such materials!"

Bald darauf rückte er schon mit neuen entwürfen zu kürzeren, gemeinsamen erzählungen oder skizzen heraus, „begin therefore and let me have a little story with description of manners and scenery and passion and character in the Highlands or Lowlands". Mit tadelnden ausdrücken, die gerade nicht viel vertrauen zu seiner mitarbeiterschaft erwecken mochten, sandte er gleichzeitig an Jane eine probe seiner erzählungskunst ein. Selbst dieses bescheidene unternehmen schlug bald fehl. Aber die gemeinsamen deutschen interessen blieben bestehen, und es scheint, als ob auch unsre musik zwischen den liebenden erklungen wäre. Denn im frühling 1825 bat Jane, der eine hübsche stimme eigen war, eine freundin, ihr doch die „Favourite Airs from *der Freischütz*" zu senden.[1])

Im winter 1825 meldeten sich die alten pläne abermals an. Die schöpfungen unserer dichter liessen ihm keine ruhe. Der geistige umgang mit den grossen künstlern seiner zeit, die verschwenderischer und müheloser schufen und schrieben, in anmutiger fruchtbarkeit, — erzeugte bei Carlyle in gemüt und phantasie ein bedürfnis nach eigenen produktionen und

---

[1]) E-JW 110.

eine gewisse künstlerische erregung, die er fälschlich für etwas ursprüngliches hielt. In wirklichkeit waren es bloss erschütterungen, die sich von aussen her ihm mitgeteilt hatten; was ihn in jenen jahren beunruhigte, waren sekundäre erscheinungen, und nicht die eigenen, sondern die nachempfundenen wonnen und wehen anderer genies. Carlyle lebte in dem bedenklichen wahne, ebenso gut und frei wie die grossen Deutschen schalten zu können, ein wahn, der von Goethe in den „Wanderjahren" so fein besprochen wird, „in den man leicht verfällt, wenn man einem meister zusieht, dem alles bequem von der hand geht". Der nachahmungstrieb regte sich in dem schüler, der eifrig überdachte: „some scheme of a *Kunstwerk* of my own". Dieser eine deutsche terminus zeigt deutlich, wohin sein ehrgeiz strebte; aber das folgende bekenntnis: „There are pictures and thoughts and feelings in me, which shall come out, though the Devil himself withstood it", verkündigt es entschlossen genug, dass Carlyle nicht so bald nachgeben und mit vielem fleisse und mit dem aufgebot der letzten streitkräfte seiner natur schliesslich doch wohl etwas zu stande bringen wollte, das den deutschen anregungen würdig entsprach.

Im November 1824, als er während eines rittes durch die gegend von Hoddam Hill gerade an das „*Kunstwerk*" dachte, brannte das Pferd mit dem unaufmerksamen reiter durch: es warf den philosophen ab, zerriss seine kleidung und schleifte ihn eine strecke durch den schmutz fort: „the tailor is mending my coat even now": ein abenteuer, das fast wie eine karrikatur auf Carlyle's dichterische versuche aus jener zeit erscheint; er war eben bloss der lehrling oder geselle und noch nicht der meister des „Sartor Resartus", der fest im sattel sass und in der „Clothes-philosophy" die zerfetzte kleidung seiner zeit so ungeheuer kunstvoll wieder zusammennähen sollte, dass sie wie neu gemacht aussah. Er unterlag noch vor der hand im wettstreit mit der deutschen dichtung; auch eine litterarische zeitung, die er 1826 nach dem muster der Schlegel, Wieland und Schiller gründen wollte, kam nicht zu stande.[1])

---

[1]) N 2: Faust: 22, 55. Schiller: 103, 110, 156, 164. 177, 191, 226, 229, 241, 247, 251, 263, 285, 298, 304. Goethe: 182, 199, 201, 219, 223, 256, 268, 273. 279, 305, 330, 336. German Romance: 313, 318, 334, 338, 348, 350. Pläne: 64, 74 ff., 105, 117, 139, 165, 171, 332.

IV.
Eigene arbeiten.
„Cruthers", „Peter Nimmo", „Wotton Reinfred" und Goethe's „Wilhelm Meister".

1.

Zu dem ersten grössern romane Carlyle's, dem „Wotton Reinfred", leiten zwei abgeschlossene kleinere arbeiten hinüber, eine novelle „Cruthers and Jonson or the outskirt of life, a true story" und die rhapsodische dichtung „Peter Nimmo", die freilich keine ästhetische, sondern nur unsere geschichtliche teilnahme anrufen, weil hier und da schon gestalten auch aus dem „Sartor" durchschimmern. So schrieb Emerson, der 1839 einiges von Carlyle herausgeben wollte, ganz richtig: „'Cruthers and Jonson' ist für die, welche die quellen Ihres stils sehen wollen, unersetzlich: aber ich bin mit Ihnen der meinung, dass es besser für eine gesamtausgabe Ihrer werke, als für die gegenwärtige sammlung derselben passt."

„Cruthers" und „Nimmo" fanden im Januar und Februar 1831 in Fraser's Magazine ein unterkommen. Auf den besondern wunsch seines bruders Jack hatte Carlyle die abgelagerten skizzen eingeschickt, wohl in der absicht, um geld zu verdienen und die üble lage der seinen zu verbessern; während Carlyle mit dieser sünde aus jungen tagen, mit seinem „Cruthers" unzufrieden war, der eine klägliche figur neben dem damals (1831) schon im entstehen begriffenen „Sartor" machte, wurde das werk gegen alle erwartung von den lesern doch beifällig aufgenommen.

Die erzählung stammt nämlich, wenn die späteren angaben Carlyle's giltig sind,[1]) noch aus dem jahre 1823. Sie beginnt mit dem lobe der freundschaft, die von heiligen, von wilden und weisen zugleich gepriesen sei. Zwei Schotten, eben die titelhelden, müssen anfang des 18. jahrhunderts einen dürftigen beweis für diese behauptung antreten: der eine stark, ein guter boxer, der andere Jonson, leicht erregt und mehr socratisch

[1]) ... „one story, entitled Cruthers and Jonson, was written 16 years ago, and printed somewhere early in that rubbish heap, with several gross errors of the press (mares for maces was one): it is the first thing I wrote, or among the very first; — otherwise a thing, to be kept rather secret, except from the like of you". An Emerson 17. IV. 1839; Em. 1, 231.

als stoisch geartet: sie kommen beide als kleine burschen in der schule zusammen, wo ein heftiger ehrgeiz die selbstbewussten buben einander fern hält. Bei einer schlägerei unterliegt Jonson, hinter dem Carlyle steckt; der kleine wird aber an seinem vorhaben, sich mit der pistole in der hand zu rächen, vom lehrer rechtzeitig verhindert. Dieser selbst ist als eine arge karrikatur gezeichnet und hat auch unter dem hass zu leiden, mit dem Carlyle in seinen werken an dem ganzen lehrerstand das rächt, was er übles einst von seinen schlechten schulmeistern in Annan in Schottland erfahren hatte. Die knaben aber, die sich hassten, werden auf einem ausfluge plötzlich unzertrennliche gute freunde.

In raschem sprunge geht die geschichte weiter. Cruthers wird im umsehen farmer, heiratet und bleibt ein gesunder mensch, ohne ein „denker" zu werden, — während Jonson sein geld verliert und dunklen stimmungen hingegeben, in sich einen stillen, tiefen „pfuhl von sorgen" birgt, „über den die freude nur hinspielte wie ein sonnenstrahl, ihn zu vergolden, nicht zu wärmen".

Inzwischen ruft Maria Theresia's krieg gegen Bayern 1745 auch wirren in Schottland hervor, in die Carlyle nach langen betrachtungen über geschichtliche ursachen und wirkungen auch seinen helden verwickelt, dessen partei aber geschlagen wird. Jonson ist im gefängnis zum tode verurteilt; Cruthers will im sinne der Mörus und Damon bereits für ihn bürgen, als auf königlichen befehl Jonson begnadigt und des landes verwiesen wird. Ueber die see, — wohin auch Carlyle einmal hatte ziehen wollen, — wandert er nach Jamaica aus, um bei einem guten alten pflanzer Herbert erst als schreiber, dann als teilhaber einzutreten. Dieser mann hat eine tochter Margaret, die trotz vieler anderen bewerber sich doch mit Jonson verbindet, weil sie „perhaps like Desdemona" ihn wegen der vielen überstandenen gefahren liebt. Als dann ein anderer könig in England regiert, kehrt der flüchtling nach haus, von seinem alten freunde freudig empfangen. Mit einem notschluss endet die erzählung: „Do you ask what followed farther?", so fragt Carlyle uns höflich. Die antwort ist einfach genug: Er lässt alle leute sterben. Dass auf den wichtigen abschnitt der rückkehr etwas wichtiges noch folgen musste, gab Carlyle vor, nicht einzusehen; ein paar ossianische anklänge sollen

aushelfen. Aus Jonson's geschlecht bleibt nämlich niemand, aus dem Cruther'schen dagegen ein thörichter enkel am leben. In wehmut über die veränderlichkeit der welt hört der dichter mit den versen auf:

„Muojono le città, muojono i regni.
Copre i fasti e la pompe arena ed arba."

Für die litteraturgeschichte ist der ausfall gegen Wordsworth bei beginn der erzählung wichtig, wo Carlyle einen schulspielplatz zu schildern hat.[1]) Für sein eigenes leben aber kommt die dame des romanes in betracht, bei der er alles verwertete, was je frauliches seine kreise berührt hatte. — Den namen erhielt Jonson's geliebte von der Margaret Gordon,[2]) die Carlyle (1819) von fern verehrt hatte; vieles in der erscheinung trifft aber auf eine gewisse Miss Kittie zu, die einen tiefen eindruck auf ihn machte, der auch bis zu den „Reminiscences" noch vorhielt, — denn Kittie und die heldin der novelle, Miss Margaret Herbert, sind beide Anglo-Indierinnen, sie wird als helle luftige sylphe mit schwarzem haar und schwarzen augen und weisser gesichtsfarbe geschildert; in ihrem wesen aber, das zwischen ernst und lachen schwankend den liebenden beglückt und quält, hat sie wieder viel von der dritten und letzten neigung Carlyle's, von Jane Welsh, mitbekommen.[3])

Jonson selber spricht sich gerade so, wie es Carlyle that, gegen seine umgebung, gegen das mittelmässige und gegen die „maschinen" aus, die den arm und das herz ersetzen wollen. Er klagt gradewegs über die entgötterte gegenwart, die ihm nicht genügt. Aber aus solchen frühen sätzen Carlyle's muss

[1]) ... „a scene which Mr. Wordsworth would have gone some miles to see; would have whined oven for a considerable time; and most likely would have written a sonnet or two upon". Vgl. R 2, 298 „his (Wordsworth!) divine reflections and unfathomabilities .. perhaps in part a feeble reflex (derived at second hand through Coleridge) of the immense German fund of such."

[2]) R 2, 57 f. „it might easily have been more, had she, and her aunt, and our economic and other circumstances liked. — .. „she continued for perhaps some three years a figure hanging more or less in my fancy, on the usual romantic, or latterly quite elegiac and silent terms."

[3]) Cr. 704 „never was there such another beautiful, cruel, affectionate, wicked, adorable, capricious little gipsy sent into this world for the delight and the vexation of mortal man."

man seine spätere heldenverehrung mitverstehen lernen. Denn erst hatte Carlyle lange vorher die leere um sich herum leidenschaftlich und schmerzhaft empfunden, ehe er über die mittel, sie auszufüllen, im klaren war. Das haus der zeit musste ihm zuvor verödet und von allen guten geistern verlassen erschienen sein, ehe er zum ersatz dafür die gestalten seiner helden hineinstellte.

Die handlung ist in dieser erzählung überhaupt nur dazu da, um dem verfasser gelegenheit zum auspacken seiner gefühle und stimmungen zu geben; in den eigentlichen thatsachen selber liegt der kleinste der reize dieser novelle, wenn man überhaupt von reizen reden darf. Eine starke beobachtungsgabe genügt nicht allein, um den dichter zu machen; grade aus diesem mangel aber erkennt man schon hier deutlich, weshalb Carlyle auf einem andern felde, in der geschichte, so viel grosses leisten sollte, dort, wo ihm das rohmaterial, der schauplatz, die menschen und ihre thaten, gegeben waren, wo er nichts sachliches mehr hinzuzuerfinden, sondern bloss zu schildern, psychologisch zu entwirren und charaktere zu erkennen brauchte.

Viel eigentümlicher war schon „Sir Peter Nimmo", die zweite veröffentlichung in Fraser's Magazine, geraten, die von einer poetischen einleitung eröffnet und von einem „l' envoy" beendet, noch fünf gedichte einschliesst. Peter Nimmo ist ein sonderling, der 25 jahre die universität Edinburgh ohne äussern erfolg besucht hat; ihm wird nämlich grade das gereicht, was er nicht brauchen kann: tote formeln;[1]) aber Nimmo lernt trotzdem weiter; er hofft, dass sich ihm dort endlich doch einmal der geist enthüllen muss. Das sollte wohl eine ironie auf die schottische hochschule sein, die den erkenntnisdurstigen Carlyle einst bitter enttäuscht hatte. — Nimmo ist arm, er hat ein groteskes gesicht mit einer hakennase, die gestalt ist unscheinbar gekleidet, aber innen lebt und schafft etwas grosses und gottespriesterliches, das diesen schlichten mann über alle minister und könige erhöht. In jener verklärung des äusserlich unbedeutenden und in jener erhebung des erniedrigten, wie sie

---

[1]) „Canst thou τιμή yet decline, or know the gender | (On thy oath) of Neuter from a Feminine? | Peter, no! Thou know'st it not, thou vain pretender: | Met the Sun's eye ever so strange a case as thine."

ganz unverkennbar auch von dem christlich bestimmten Carlyle betrieben wurde, — steht Nimmo vor unsern augen wie eine wunderbare hieroglyphe im buche des lebens da.[1]) Nimmo vertraut auf gott, der alles erschaffene, die pflanzen und vögel des feldes, und auch ihn sicher ernähren wird. Aus diesem biblischen glauben Carlyle's an die fürsorge des schöpfers für alle seine geschöpfe erklärt sich ohne weiteres seine spätere heftige ablehnung des Malthus, der damals eine übervölkerung der erde befürchtete. Das fünfte gedicht soll humoristisch wirken: der tapfere Nimmo wird schliesslich doch vom wein übermannt und nach hause geschleppt, so dass auch er, wie jeder mensch überhaupt, als narr und weiser zugleich endet.[2])

Die verse dieses gedichtkreises sind nicht sonderlich gefällig. Der inhalt ist noch in gährung. Wichtig ist uns aber die persönlichkeit des heldengedichtes, die lächerlich vor der welt, aber ernsthaft vor Carlyle's augen dasteht, ein kind gottes, ein alter denker, der eine, den die vielen andern nicht recht verstehen: Nimmo ist vom schlage jener leute, zu denen auch der „Teufelsdröckh“ des Sartor gehört.

2.

Ende Januar 1827, wenige monate nach seiner verheiratung, hatte Carlyle ein neues buch angefangen: „I hope a good and even moral one“, das er bis in den frühling „in spite of the Devil and all his Angels“ eifrig weiter führte. Es sollte eine grössere novelle „Wotton Reinfred“ werden. Aber schon im Juni gab er die arbeit auf, weil er von Jeffrey zu einem artikel für die Review aufgefordert, angeblich keine zeit mehr zu eigenen dichtungen behielt. „Poor Wotton, Dear Wotton! He was growing such an engel,“ klagte Jane, ein abschiedsruf an das werk, das nach jenem alten gemeinschaftlichen romanplan aus der brautzeit her, angelegt war. Das manuscript warf Carlyle bald ärgerlich ins feuer. —

[1]) „then are your intrinsically singular men like so many Hieroglyphes and prophetic Runes that from time to time diversify the pages and attract every eye ... these Hieroglyphs are a true sacred writing; the Napoleon, the Nimmo are mystic windows through which we glance into the hidden ways of Nature and discern under a clearer figure the workings of that inscrutable Spirit of the Time.“

[2]) His Essence (in strange menstruum) | Like yours and mine, was — Vanity.“ PN 15.



Trotzdem ist eine kopie des „Wotton Reinfred“ als fragment in die „Last words, London 1892“ aufgenommen worden. Das gelöbnis, mit dem der dichter kurz vorher sein buch begonnen hatte, wurde in stiller beschämung wieder zurückgezogen: „I have sworn to finish it, and it will be something praiseworthy at last, and though only a *novell* may be one of those that are read by 'Some in Middlebie Parishin'“. Das halbdeutsche wörtlein „*novell*“ zeigt wieder an, mit wem Carlyle den kampf aufzunehmen gedachte, und wo die vorbilder für seine kunst zu suchen waren.

Der Carlyle'sche roman setzt unmittelbar mit einem gespräche ein, das ohne nähere angabe des wie und wo vom titelhelden und seinem verwandten, einem älteren doktor, abgehalten wird. Der 22jährige Wotton hat nämlich bestritten, dass glückseligkeit das ziel des lebens ist, weil er selber alle freude verloren und von einem freunde und einer freundin, Edmund Walter und Jane Montagu, jämmerlich im stich gelassen zu sein glaubt. Herzlich müde — er hat zu viel gearbeitet und viel zu viel gelesen, in der geometrie, jurisprudenz, weltgeschichte, in der schottischen philosophie und französischen dichtung —, sehnt er sich nun dem tode entgegen, als der doktor ihm die briefliche aufforderung eines gewissen Frank Mosely zeigt, sich doch bei diesem auf dem lande zu erholen. Wotton sagt nach einigem widerstreben zu, von den ermunternden worten des briefes schliesslich überzeugt: „The end of man is an Action, not a thought, says Aristoteles; the wisest thing, he ever said.“ — Die pädagogische aufgabe, die sich Carlyle gleich in der einleitung für sein werk vorgeschrieben hat, ist ohne weiteres klar: Den Wotton Reinfred gilt es im laufe der zeit zu einem tüchtigen mann zu erziehen.

Ueber Wotton's leben und persönlichkeit giebt das zweite kapitel aufschluss. Carlyle's technik, auch in den einzelheiten des romans nachweisbar, stellt also hier den menschen uns nach langen entwickelungen in irgend einem abgeschlossenen zustande vor, um dann erst die dahin führenden ereignisse nachzuholen. So löste er im Wotton Reinfred das schon gewordene rückblickend und dilettantisch wieder in ein werden auf, weil er der schwierigen aufgabe nicht gewachsen war, die erzählung sich vorbereiten und stetig entwickeln zu lassen;

er strebt nicht einem ziele zu, sondern stellt sich gleich von vornherein beim ziele selber auf, beschreibt es und läuft dann nach dem anfange der bahn zurück, um nun dem gegebenen, bereits genau bekannten ausgangspunkt noch einmal langsamer wieder zuzusteuern.

Wotton, früh vaterlos, ist von seiner mutter sorgsam erzogen worden: „Sie sagte niemals zu ihm, werde gross, gelehrt und reich, sondern immer, lebe gut und heilig, suche gott, und du wirst ihn finden. Was sind reichtum, kronen und szepter? Ihre gestalt gehet dahin. Sorge dich nicht um die welt, du hast ein besseres erbe; fürchte dich nicht, speise und kleidung wird dir unser vater im himmel geben; hat er nicht den sperling gegen den winter geschützt und ihm einen ort zum wohnen gegeben?“ Das war ein hauch von der furcht gottes aus dem elternhaus Carlyle's. Worte der mutter klangen ihm bei dieser beschreibung im ohr. Wotton besucht die schule und die universität, und wie später der Teufelsdröck des „Sartor“ von seinen muntern kameraden verspottet wird — „he was nicknamed *der Weinende* (the Tearful)“ — heisst auch er bei gross und klein bloss „Weeping Wotton“. Hinter seinem freunde Bernard Swane verbirgt sich Edward Irving: „Er war mehrere jahre älter als Wotton, ein mann von talenten, erziehung und rastlos kräftiger thätigkeit; dem beruf nach gehörte er zu den rechtsgelehrten, bereits bei öffentlichen aufgaben vorteilhaft beschäftigt, hoffte er einmal vielleicht noch weit höher zu steigen .... In seiner offenen und sanguinischen art gab sich unzweifelhaft eine gewisse eitelkeit zu erkennen; aber die war doch so freundlich, gesellig und gut geartet, dass man sie ihm gern verzieh. Er besass eine glückliche natur: das leben an und für sich war für ihn süss und freudevoll: er hatte immer hoffnungen, und indem er sich selber liebte, liebte er durch sich selber auch die natur und alle menschen.“

Wie Carlyle auf Irving's veranlassung seine spätere gattin Jane Welsh kennen lernte, so muss im romane Swane den Wotton mit der Jane Montagu zusammenbringen: „weit und breit war die schöne trägerin dieses namens wegen ihrer anmut und ihrer gaben berühmt ... ihre zarte gestalt mit den sanften, sylphengleichen bewegungen, ihr schwarzes haar, das ein edles und ausdrucksvolles gesicht bedeckte, alles das

hatte nur wie eine schöne vision auf ihn gewirkt, nach der zu blicken er sich nicht berechtigt glaubte; denn ihr kreis lag dem seinen so fern.“ Das passte — auch der name Jane deutete es überflüssigerweise noch an — auf die „Rose von Haddington“, wie die schöne Miss Welsh genannt wurde. Aber das mädchen steht unter der hut einer bösen tante, die liebenden müssen scheiden, Wotton's briefe bleiben unbeantwortet und ein gerücht geht, dass Jane sich mit einem offizier Edmund Walter verlobt hat; auch das verhältnis Carlyle's zu Margaret Gordon, seiner früheren, ihm ähnlich durch verwandte entzogenen liebe, schattet in den bericht hinein; Jane Montagu spielt in diesem roman gleichzeitig die beiden rollen der Margaret wie der Jane Welsh.

Mit Bernard Swane, der mit dem doktor des ersten kapitels verschmelzen zu wollen scheint, tritt nun der junge zweifler die reise an: Ein fischer draussen erklärt Wotton's gesicht einem bilde ähnlich, das er neulich in einem goldnen medaillon gesehen haben will. Wotton kauft ihm das gefundene kleinod, in der meinung, dass Jane es vielleicht ohne sein wissen gemalt und dann zufällig verloren hat, ab: „Ich werde sie zuletzt noch wiedersehen“, rief er aus, „denn etwas sagt mir, dass sie noch an mich denkt, dass sie mich noch liebt, und ohne ihren willen soll uns keine macht auf oder unter der erde scheiden.“ In erhobener stimmung reisen die freunde im vierten kapitel weiter, ohne freilich zu Mosely zu kommen: denn ein fremder, von ihren trefflichen gesprächen angezogen, ladet sie auf seine besitzung, „the house of the Wold“ ein, das, idyllisch in einem thale gelegen, hübsch geschildert wird. Sie finden auf dem schlosse eine versammlung von männern und frauen und mischen auch gleich nach ihrer ankunft sich in die unterhaltung; dabei zeichnet sich besonders ein mann von 60 jahren, Dalbrook, aus, dessen ansichten entschieden von Kant, Goethe und Schiller stammen, ohne dass doch Carlyle die namen dieser drei quellenmässig genannt hätte: „Beweisbarkeit ist noch nicht der beweis für die wahrheit. Logik ist für das, was der verstand sieht; was aber am wahrsten ist, das sehen wir nicht, das hat, weil es unendlich ist, gar keine form. Die höchste wahrheit kann nicht in worten ausgedrückt werden, denn unsere ohren sind zu grob, und die göttliche harmonie der sphären erstickt unter den starken,

rauhen dissonanzen der irdischen dinge. Sie verkündigt sich in dem letzten lächeln des märtyrers, in den thaten eines Howard und Cato; in der stillen gegenwart aller guten menschen. Ihr echo schallt aus dem liede des dichters; der himmel mit seinem blau und seinem regenbogen und seinem schönen wechsel von tag und nacht, die erde mit ihren meeren und eisigen bergen, der ocean in sturm und stille verkündigen es. Es ist ein offenes geheimnis, aber wir haben keine klare ahnung davon: Wehe uns, wenn wir überhaupt keine ahnung hätten." Diese schwungvollen reden werden von den anwesenden, auch von Wotton, mit den charakteristischen worten verhöhnt: „Kantism, Kantism, cried several voices, German mysticism! mere human faculties cannot take it in." Dalbrook lässt sich nicht beirren: „der verstand sieht und begreift das mass und bild der dinge, aber die vernunft sieht und begreift, was ohne mass und bild ist. Sie ist unwandelbar und ewig in ihren entscheidungen, während sich die ergebnisse des verstandes von geschlecht zu geschlecht verändern; darum verfolgen und vernichten die menschen einander; aber die ergebnisse des verstandes verdienen nicht den namen von wahrheiten, sie sind nur die flüchtigen gewänder der wahrheit." Dalbrook stellt dann drei arten von wahrheiten auf, die des marktplatzes und die des laboratoriums, die vom verstande und endlich diejenigen wahrheiten, die nur von der vernunft gefunden werden. Die glückseligkeit leugnet Dalbrook unter Wotton's zustimmung als das ziel der menschen ab.

Das folgende fünfte kapitel klärt uns — nachträglich! — über die geistige tafelrunde auf, deren mitglieder wir eben erregt mit einander reden hörten. Denn Wotton hat gefallen an einem der kämpen, Mr. Williams, gefunden, der von dem haus und seinem besitzer und den gästen erzählt. „Künstler, dichter, gelehrte, staatsmänner, pädagogen, sie alle finden dort unter einer bedingung unterkunft, dass jeder etwas ist, und dieses etwas auch mit einer gewissen ehrlichkeit des geistes." Der besitzer, Maurice Herbert, lebte mit seiner gattin in glücklicher ehe, „ihr einziges kind, so geht die sage, soll ihnen frühe geraubt worden sein." Es klingt fast wie ein märchen, wenn der reiche hausherr im walde unentgeltlich bei sich diese erlesene schar beherbergt; aber das motiv muss aus der zeit des Wilhelm Meister und der deutschen romantik ver-

standen werden, wo kunst und wissenschaft, in den dichtungen wenigstens, überall auch gunst und brot fanden, und saitenspiel und bildermalen ihren mann, und wäre er nur ein Eichendorff'scher taugenichts, ernährten.[1])

Als Williams schweigt, ergreift nun für ihn selber der erzähler, Carlyle, zu einer kurzen charakteristik das wort: „die grundlage seiner philosophie ist leben und leben lassen, er denkt über sich und die menschen so liebenswürdig und klein wie möglich, und wird überall gern gesehen, wenn auch nicht geliebt."

Die stunden gehen den gästen in ernsten und heitern beschäftigungen hin. Man musiziert, wobei sich auch die damen hervorthun, die während der gespräche bescheiden zurücktraten. Aber im anschluss an diese kunstleistung wird gleich die aufgabe des künstlers wieder theoretisch behandelt: „Wenn das zeitalter wertlos und gesunken ist, dann muss sich der dichter für sich selber ein anderes schaffen; er soll sich bemühen, seine entarteten brüder zu einem edleren bilde heranzuziehen, und sich nicht ihnen gleich stellen... Statt dem götzen seiner zeit, soll er dem reinen ideal seines innern huldigen, und nicht auf das geräusch und die widersprüche da draussen, sondern auf den harmonischen klang in seinem busen hören." Das hat der schlossherr Schiller's stolzem neunten brief über die ästhetische erziehung entnommen: „Der künstler ist zwar der sohn seiner zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr zögling oder gar noch ihr günstling ist ... aus dem reinen äther seiner dämonischen natur rinnt die quelle der schönheit herab .... Wie verwahrt sich aber der künstler vor den verderbnissen seiner zeit, die ihn von allen seiten umfangen? Wenn er ihr urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner würde und dem gesetz, nicht niederwärts nach dem glück und dem bedürfnis." Carlyle hatte vor jahren mit diesen selben ansichten auch die Schillerbiographie beschlossen, und den fast gleich-

---

[1]) Lenardo's verbindung in den wanderjahren (1821, s. 358): „Niemand tritt in unsern kreis, als wer gewisse talente aufzuweisen hat, die zum nutzen oder vergnügen einer jeden gesellschaft dienen würden." — „The House of the Wold" wird im Sartor (96) wieder aufgenommen. „Thou fair *Waldschloss*", writes our Autobiographer, ... Noble Mansion. There stoodest thou, in deep Mountain Amphitheatre, on umbrageous lawns in thy serene solitude; stately, massive, all of granite ..."



zeitig mit dem Wotton geschriebenen aufsatz: „State of German Literature“ damit eröffnet.[1]) Im dichter den führer und das vorbild seiner zeit zu sehen, das war auch ein erster keim für die Heroworship; denn Carlyle dehnte erst nach und nach das, was er von dem einen beruf forderte, auf die andern aus, und stellte neben dem dichterischen die übrigen heroischen ämter: das priester- und das königtum, auf. Dalbrook mischt sich wieder ein: „Zeit und raum sind modi, nicht die dinge selber, formen unserer anschauung, die nicht wirklich existieren: die gestalten, in denen sich die ungesehenen körper unsern sterblichen sinnen offenbaren. Ist nicht die ganze sichtbare natur das symbol und die verhüllung des unsichtbaren und unendlichen?“ Man wirft ihm vor: „Muss denn ein dichter ein mystiker werden und Kant studieren, ehe er verse schreiben will?“ Und nun giebt Dalbrook eine antwort, die Carlyle's verhältnis zu Kant bezeichnete: „Vieles von dem, was Kantisch sein soll, ist bloss der wissenschaftlichere ausdruck für das, was alle wahren dichter und denker, ja alle guten menschen mehr oder weniger deutlich zu allen zeiten gefühlt und bestätigt haben.“

Das nächste sechste kapitel spielt in der gemäldegallerie des schlosses, wo sich übrigens auch Edmund Walter, der angebliche bräutigam der Jane Montagu, ganz unmotiviert eingefunden hat. Man macht vor einem bilde Cromwells rast, das der kriegerisch gesinnte, aber unbedeutende Walter lebhaft beschreibt. Für die geschichte der rettung Cromwells durch Carlyle ist die stelle bezeichnend: schon damals hatte es der Puritaner ihm angethan, aber Carlyle-Wotton, der seine ansicht über den verketzerten königsmörder noch nicht selber zu vertreten wagte, überliess die verteidigung vorderhand dem patriotischen offizier Walter. Das portrait wird mit jener seelenkenntnis geschildert, die Carlyle immer bei der beschreibung von bildern bewährte. Walter betont die kraft, die Cromwell vor den Stuarts voraus hatte, und bemerkt in seinen zügen: „a fiery strength, nay a grandeur as of a true h e r o.“ Wotton, im stillen gleicher meinung, sagt zwar von dem Stuart: „in his history there is much to pity but little to admire“, aber er geht um ein offenes bekenntnis

---

[1]) Life of Schiller 177. — E 1, 49.



noch herum: „es ist verkehrt, den geist der kraft, bloss als solche betrachtet, zu verehren, aber die kraft ist ein bestandteil der erhabenheit, und diese nimmt uns viel eher gefangen.“ So suchte sich Carlyle noch ein wenig gegen die neuen und besseren einsichten, die ihm gekommen waren, zu verschliessen und in dem romane sich gleichsam mit sich selber auseinanderzusetzen, indem er das pro und contra auf zwei personen seiner erzählung verteilte. — Bei einem abendritt in die umgegend trifft Wotton zwei reiter mit einer dame, eben seiner Jane Montagu, die er dann in die nahe stadt begleitet.

Das letzte und siebente kapitel bringt endlich die geschichte der Jane, die den früheren liebhaber am anderen morgen zu sich bescheidet, um für immer von ihm abschied zu nehmen. Jane bewahrt nur unklare erinnerungen an ihre ersten, in glücklicherer umgebung verlebten jahre: „Dann verlor ich meine eltern, wie, das habe ich niemals erfahren, irgend ein schwarzes geheimnis waltet über ihren geschicken, und wenn ich danach fragte, deutete man mir an, stille zu sein.“ Das klingt nach Goethe's: „Heisst mich nicht reden, heisst mich schweigen.“ Mit ihrer tante lebte Jane Montagu eine zeitlang in der Schweiz, in Vevey; später wollte sie: „a Corinna, a poetess, an intellectual woman“ werden. Das stimmt alles zur Miss Welsh, die sich auch in der Schweiz aufgehalten und ähnlichen bestrebungen gehuldigt hatte. Nach England zurückgekehrt, lehnt sie die werbungen des Edmund Walter ab. Ein sohn der tante, Jaspar, kommt aus Indien, um Jane's freund und bruder zu sein. Sie und die tante ziehen nach Schottland, „to the spot you know so well, dear land“ sagt Jane zu Wotton und damit bricht der roman plötzlich ab. Am ende war Jane das miguonhaft vermisste kind des schlosses, das Wotton im weiteren verlauf der erzählung etwa zurückgeführt und zum dank doch noch hätte heiraten dürfen. — —

Carlyle hatte die herrschaft über sein von romantischen einfällen durchzogenes material schliesslich ganz verloren. Die vielen menschen im schlosse verwirrten ihn; er wusste den meisten nichts besseres als eine statistenrolle zu geben. Von dem im anfang wichtig eingeführten Bernard Swane ist nachher nie wieder die rede. Das werk war ohne wärme gedichtet, ganz unreif und der 32 jahre seines verfassers kaum würdig. Es fehlte ihm an phantasie, um etwas erlebtes auch interessant

wiederzuerzählen; die kapitel schieben sich mühsam durcheinander, und an den vielen gesprächen erstickt die handlung. Nicht der titelheld, sondern eine nebenperson, Dalbrook, muss die deutschen anschauungen Carlyle's verfechten. Er trägt seine meinung ohne die spätere durchschlagende sicherheit vor: er lässt die eigene ansicht deshalb in seinem romane neben andern, scheinbar gleichberechtigten auftreten, statt sie kurz entschlossen obenan zu stellen.

Der poetische versuch mit dem Wotton Reinfred war wenig glücklich und ermunternd ausgefallen, und die langeweile des werkes mochte auch auf dem dichter selber lasten. Dem grossen willen entsprach nur eine kleine kraft, die aber von jetzt an rasch zunahm und in wenigen jahren schon etwas für die weltlitteratur zu leisten bestimmt war. Der „Sartor Resartus“ hat eine menge von vorstudien gekostet. Das material blieb sich zum teil gleich, denn gedanken und situationen wurden aus dem „Wotton Reinfred“ einfach in den späteren roman hinübergelegt, aber die darstellung hatte sich mittlerweile lebhaft und originell zu ihrem ungeheuren vorteil verändert.

Wie ungünstig nun auch die gegenüberstellung ausfallen mag, so müssen wir geschichtlich den Wotton Reinfred doch mit den „Lehrjahren“ des Wilhelm Meister vergleichen, weil Carlyle zu lange bei diesem werk verweilt hatte, als dass er sich beim eigenen schaffen davon hätte unabhängig machen können. Eine ausführliche erörterung der Goethe'schen romane ist aber auch wegen des grossen einflusses, den die „Lehr- und Wanderjahre“ auf Carlyle's geistiges leben überhaupt ausübten, geboten.

In der anlage und in der erfindung, selbst in den örtlichkeiten des Reinfred verrät sich das fremde vorbild. Die besitzungen des grafen und des Lothario, wo sich Wilhelm Meister und seine schauspieler versammeln, sind zum schloss des Herbert umgebaut, das freilich von einer gewählten und nicht so lebenslustigen gesellschaft, wie es die Goethe'sche truppe ist, bewohnt wird. Wenn Jane in begleitung zweier reiter dem Wotton im walde begegnet, so hat dabei die bedeutsame szene aus dem vierten buch eingewirkt, wo Wilhelm nach dem überfall der räuber von der schönen amazone mit ihrem stabe von kavalieren begrüsst wird. Mignons schick-

sale sind von der Jane Montagu wiederholt, nur weiss die lady im leser lange nicht ein so tiefes interesse wie Goethe's einfaches mädchen zu erwecken, das mit der leise verkündeten sehnsucht nach dem fernen lande seiner geburt wie eine fremde traumhafte erscheinung an der seite des harfenspielers den roman durchwandert. Goethe hatte in der Mignon person und geheimnis so innig mit einander verschmolzen, dass man am schlusse eine aufklärung über die herkunft des mädchens kaum noch erwartet. Denn ihre gegenwart allein wirkte schon so lieblich und so kräftig, dass alles äusserliche, die frage nach den eltern oder der heimat, bei diesem holden wunder der natur fast überflüssig und gleichgiltig erschien. Nur dadurch brachte es Goethe fertig, die unnatürliche spannung zu beseitigen, die ein ungeschickter dichter mit der technik des geheimnisvollen unwillkürlich hervorruft, wenn er, wie Carlyle, die akten seiner heldin erst ganz am schluss auseinanderschlägt.

Mignon, von der Carlyle sehr viel hielt, und später die Ottilie der Wahlverwandtschaften, die er ja auch gelesen hatte, gehören einem mädchentypus an, den Goethe bei seinem angeborenen verständnis für das weibliche natürlich längst vor seinen beziehungen zu Minna Herzlieb poetisch erfasst hatte. Mignon ist gewiss unreifer als Ottilie und ihre knabenhaften neigungen, die, sobald sie zum bewusstsein ihrer weiblichkeit erwacht ist, wieder verschwinden, scheinen zuerst fast auf eine schwester des Klärchen aus dem Egmont zu deuten. Erst später legt sich über ihr wesen jenes schweigen, ein unausgesprochenes erleiden, die demut und die widerstandslosigkeit. Ottilie und Mignon sind geistig schwerfällig veranlagt, sie sind dienende naturen, bei beiden giebt die handschrift zu tadeln anlass, bis sich Ottiliens schriftzüge endlich durch Eduards einfluss verbessern. Beide sind unglücklich und vom schicksal gezeichnet: Mignon in ihrer unerwiederten und Ottilie in ihrer erwiederten neigung zu dem verheirateten manne, jede geht einem einsamen tode entgegen. Auf die beiden schönen „himmlischen kinder“, wie sie Goethe nennt, senkt sich schon vor dem sterben, in den „lebenden bildern“, die sie stellen, ein verheissungsvoller glanz aus jener herrlichkeit, zu der sie eingehen sollen. Mignon im weissen gewand, die lilie in den händen, kommt den kleinen ihrer umgebung

wie „ein engel“ vor; und Ottilie verkörpert bei der weihnachtsfeier in Eduards hause eine rührende muttergottes an der krippe ihres kindes. Auch das leichenbegängnis hat Goethe hier wie dort besonders feierlich dargestellt. Ottilie bleibt noch lange in einem fortdauernd schönen, mehr schlaf- als totenähnlichen zustande liegen, und formen und farben von Mignons körper werden durch den eingeträufelten balsam künstlich erhalten, gerade als ob Goethe sich an den gedanken der verwesung bei diesen lieblichsten seiner geschöpfe nicht hätte gewöhnen mögen. Zu Ottiliens leiche wallfahren die leute wie zu den resten einer heiligen; Mignon wird mit einem weihgesang zu grabe getragen. Von solchen rein poetischen elementen ist aber Carlyle's Jane Montagu ganz frei.

Der Wotton Reinfred beschränkt sich — er ist freilich auch wesentlich kürzer gehalten — nur auf wenige personen, die einander sonst völlig gleich, sich bloss nach ihren wortreich vorgetragenen anschauungen unterscheiden. Wie Wilhelm Meister seinen freund Werner, so hat Wotton den guten Bernard zur seite. Aber das personal Goethe's griff in seiner ausdehnung und vielseitigkeit fast auf alle menschlichen verhältnisse über: zuerst der begüterte kaufmann, dessen sohn in der welt die sonst nur reichen adligen zugänglichen kenntnisse und erfahrungen gewinnen soll, und zwischen den beiden sesshaften ständen, dem bürger und edelmann, das unruhige volk der künstler, die den jungen bildungsreisenden in ihre schule nehmen, endlich offiziere und fürstlichkeiten, bis hinauf zum prinzen, der beim Lothario quartier bezieht. Neben diesen männern wirkt eine reihe von frauen mit, die bedeutsam nicht so sehr den ständen als ihrem wesen nach unterschieden sind: dem leichtsinn und der schelmenhaftigkeit Philinens und Mariannens stehen die bekenntnisse der schönen seele gegenüber. Dabei hat Goethe alle verfänglichen elemente sicher gebändigt: eine trauer, wie eine ahnung ihres frühen todes und eine gewisse seelische verzweiflung über ihre eigene verlorene stellung, liegt über der Marianne. Philine wird bei allen ihren abenteuern nie von der grazie verlassen und bewegt sich gerade ausserhalb der sitte mit solchem anstand, dass man ihr das flüssige lebenselement, wie dem fisch das wasser, schon zugestehen muss. Die frauen sind es auch, die bei allen wichtigen abschnitten in Wilhelm Meister's leben

hervortreten und demgemäss auch fast immer am schlusse der einzelnen bücher das wort behalten. Wilhelms erzwungener abschied von Marianne, die adoptierung Mignons, die liebe zur gräfin, das versprechen von Aurelie, die bekenntnisse, die aufnahme seines natürlichen sohnes und die heirat mit Natalien, das sind die acht stationen, die der lehrling zu passieren hat.

Wilhelm Meister wird durch anschauungen gebildet, er sieht auf den brettern und in der wirklichkeit handlungen vor sich gehen, nach denen sich sein charakter formt. Menschen kommen ihm entgegen und gruppieren sich um ihn her, einzeln, wie Mignon und der alte, oder in scharen, wie Melina's truppe, der er sich als hauptmann mit ähnlichen schwüren wie Karl Moor seinen räuber für immer verflichten möchte, bis Goethe ihn mit leiser ironie von dem lächerlichen eid wieder befreit hat. Er macht alle menschlichen empfindungen durch; die rolle eines verliebten jünglings vertauscht er vor Mignon und Felix mit der eines freundes und vaters, um endlich am schluss von aller wildheit und unbeständigkeit geheilt, eine rechte ehe mit Natalie einzugehen. Die entwicklung Wotton Reinfred's läuft dagegen in anderen bahnen. Er selber ist ein einseitiger, unglücklicher geselle, dem ausser denen des jammers keine anderen töne mehr zur verfügung stehen. Er bildet sich nur durch das studium der bücher und durch gespräche mit leuten fort, die noch etwas mehr wie er gelesen haben. Wilhelm Meister handelt, während Wotton Reinfred bloss hört und denkt. Die philosophie, die Carlyle's buch vorträgt, sucht sich nach der wahrheit und dem kern der von den sinnen uns vorgetäuschten erscheinungen mühsam durchzutasten. Goethe aber bleibt im kreise des sichtbaren, er zeigt erst die welt und giebt dann seine meinung über sie ab, er äussert reizvolle beobachtungen über die bewegungen der stände und freut sich seines hohen poetischen berufes, indem er in der prosa des Wilhelm Meister die verse aus dem vorspiel des Faust: „Des menschen kraft im dichter offenbart“ [1]) noch einmal wiederholt.[2]) Die irdischen verhältnisse

[1]) Vgl. SR 201. „What too are all Poets and moral Teachers, but a species of Metaphorical Tailors? Touching which high Guild the greatest living Guild-brother has triumphantly asked us: 'Nay if thou wilt have it, who but the Poet first made Gods for men; brought them down to us; and raised us up to them'.“ [2]) W. Meister Lehrjahre II, kap. 2: „Er



liegen offen vor Goethe's augen da. Er will nicht mit schlaglichtern, wie gott, glauben und unsterblichkeit, das leben von oben herab verklären, sondern es von innen heraus erhellen, und das „schicksal“, von dem sich Wilhelm beherrscht wähnt, löst Goethe für uns anschaulich in die drei männer des turmes auf. Es waltet über aller handlung eine wunderbare sicherheit und der glaube an die souveränetät des menschen, der auch, wenn er es sich selber noch nicht zuzugestehen wagt, doch überall seines schicksals schmied ist, und wo er sich von geheimnisvollen mächten geleitet glaubt, sich in wirklichkeit selbst die bahn gebrochen hat. Es ist jenes feste vertrauen, das Goethe bei dem übermass seiner kräfte von jugend auf in sich selber gesetzt hatte, und das er, bei aller sonstigen problematik ihrer naturen, auch seinen beiden besten helden, dem Faust und Wilhelm Meister, verlieh.

„Ein guter mensch in seinem dunklen drange
Ist sich des rechten weges wohl bewusst“,

damit weist der herr im prolog den mephisto zurück, der an Faustens glücklichem ausgang zweifelt. „Dieser falsche enthusiasmus müsse zu überwältigen und ein so guter mensch auf den rechten weg zu bringen sein,“ meint Werner bei den verirrungen seines freundes Meister; und Natalie sagt: „Ein kind, ein junger mensch, die auf ihrem eigenen wege irre gehen, sind mir lieber, als manche, die auf fremdem wege recht wandeln. Finden jene, entweder durch sich selbst, oder durch anleitung den rechten weg, das ist den, der ihrer natur gemäss ist, so werden sie ihn nie verlassen; anstatt dass diese jeden augenblick in gefahr sind, ein fremdes joch abzuschütteln, und sich einer unbedingten freiheit zu übergeben.“ Und wie die gnade dem Gretchen verzeiht: „Sie is gerettet“, und andere kräfte am schlusse des zweiten teils dem Faust vergeben:

So ist es die allmächtige liebe
Die alles bildet, alles hegt ..

(der dichter) sieht das gewirre der leidenschaften, familien und reiche sich zwecklos bewegen; er sieht die unauflöslichen rätsel der missverständnisse .... Und so ist der dichter zugleich lehrer, wahrsager, freund der götter und der menschen .... “ Carlyle, W. M. A(pprenticeship) 1, 69 übersetzt: „And thus the poet is at once a teacher, a prophet, a friend of gods and men.“



Gerettet ist das edle glied
Der geisterwelt vom bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen,"

ebenso wird auch dem Wilhelm Meister im turme verkündigt: „Du bist gerettet und auf dem wege zum ziel". Denn Goethe, der optimist, wenn man so sagen darf, glaubte unerschütterlich an das gute, das sich aus der kreatur nach allem irren und fehlen nur desto heller offenbaren würde; statt der verdammung wollte er die erlösung; und statt auf den vom klerus hier nach der hölle und dort nach dem himmel vorgeschriebenen wegen sah er vielmehr die menschen in einem einzigen grossen ungeteilten zuge gott und dem lichte entgegenziehen. Das war die frohe botschaft neuer zeiten, die Goethe hier seinen über alle welt verstreuten genossen, auch dem Engländer Carlyle, als die schönste frucht deutscher renaissance bot, die um die wende des 18. und 19. jahrhunderts aus der vereinigten klassischen und modernen bildung aufgeschossen war. Das gehörte mit zu jenen grossen erspriesslichen gedanken, von denen H. Taine gesagt hat: „Von 1780 —1830 hat Deutschland die ideen unsres zeitalters hervorgebracht, und während eines halbjahrhunderts, vielleicht während eines jahrhunderts, wird es unsre sache sein, sie nachzudenken."

In den „Bekenntnissen der schönen Seele", denen die erzählung ganz allmählich zustrebt und wofür die vorbereitungen von langer hand getroffen worden sind, gipfelt der roman. Die neue aussicht öffnet sich nicht plötzlich; scheinbar ganz ausserhalb des werkes liegend, sind die „Bekenntnisse" doch eng mit ihm vernietet. Für das ganze haben sie eine tiefe, symbolische bedeutung: sie bilden in der mitte des romans die stätte der erholung, wo der sinn von der unrast des theaterlebens weg auf stille religiöse gebiete verwiesen wird. Aber auch innerhalb der „Bekenntnisse" selber ist noch ein übergang ruhig vermittelt worden: denn die „schöne seele" macht zuvor lustig die fahrten ins leben mit, sie hat also auf ihre weise, gleichsam im kleinen, die sechs bücher des grossen romans zu rekapitulieren, ehe sie in dem letzten teile ihrer bekenntnisse bekehrt wird. Nun klärt sich das gewölk und durch die reinen lüfte klingen die glocken von den türmen.

Auch Wilhelm Meister, der jetzt den schwierigsten und trübsten teil seiner lehrjahre hinter sich hat, darf fortan im lichte wandern. So wird der grosse roman nicht, wie Goethe's jugenddichtung, der Werther, in einer einzigen unaufhörlichen steigerung bis an das ende fortgeführt, sondern das werk erhebt sich bis zur mitte, bis zu den „Bekenntnissen", um dann zum schluss sich nur wenig unter diese einmal erreichte höhe wieder zu senken.

Carlyle war vornehmlich von der frommen entsagung der „schönen seele" erbaut; aus dem schatz ihrer pietistischen anschauungen aber wurde die eine oder andere später auch fruchtbar für seine philosophie: „Sie sah den körper selbst als ein ihr fremdes wesen an, wie man etwa ein kleid ansieht: .. Der körper wird wie ein kleid zerreissen, aber ich, das wohlbekannte ich, ich bin." „She looked upon the body as a foreign substance, as we look upon a garment ... the body too will fall to pieces like a vesture, but I, the well-known I, I am."[1])

Von Deutschland selber bekam Carlyle aus dem Wilhelm Meister eine andere und bessere vorstellung, als sie damals in England gang und gäbe war, wo man sich nach den leichten, auf dem Wiener kongress errungenen erfolgen über das vermeintlich schwache und nachgiebige nachbarvolk wohl herzlich täuschen mochte. Denn Goethe trat nicht bloss als mensch und weltbürger, sondern ganz entschieden auch als ein Deutscher auf und wollte in seinem buche freimütig neben den schwächen erst recht die stärken seines volkes bereden dürfen. — Der „patriotismus" unserer klassiker deckt sich nur scheinbar nicht ganz mit den wünschen des volkes. Die beiden dichter wollten den geräuschvollen teutonismus Klopstock's und der Hainbündler aus den 70er jahren des vorigen jahrhunderts deshalb nicht fortsetzen, weil ihr Deutschtum viel zu eigenkräftig und viel zu neu und schlicht war, um sich in den auffälligen, den alten Barden entliehenen gewändern noch wohl zu fühlen. Wie mächtig aber musste doch das bild und das ideal eines Deutschen erweitert werden, wenn zwei männer, wie Goethe und Schiller, die besten kräfte und die edelsten züge ihres wesens — die beharrlichkeit, den mut und die universalität — nicht

[1]) W. M. Apprenticeship II, 119.



als ihren individuellen besitz betrachteten, sondern zu allgemeinen eigenschaften des deutschen volkscharakters abstempelten und damit ihrer nation die grössten ziele steckten. Das zeigt Goethe's roman auch im kleinen: „Er war am ende doch ein Deutscher und diese nation giebt sich gern rechenschaft von dem, was sie thut," heisst es von Wilhelm und „wenn der Deutsche schenkt, liebt er gewiss," tändelt der blonde Friedrich. Das alter des „mannes von 50 jahren" in der novelle der wanderjahre wird freundlich beleuchtet: „das ist immer noch nicht gar zu viel für einen Deutschen, wenn vielleicht andere lebhaftere nationen früher altern," und an einer andern stelle werden von Goethe die „guten lehranstalten" gerühmt, „die in Deutschland blühten und wo für den ganzen menschen, für leib, seele und geist möglichst gesorgt wird."[1]) Das schienen unbedeutende erwägungen, die aber doch fruchtbar in die seele des fremden fielen. Wenn Wilhelm Meisters träume von einem „deutschen nationaltheater" gleich nicht in erfüllung gingen, so behielt die absicht Goethe's doch ihren wert; sie deckte sich mit Schiller's wünschen aus dem jahre 1784, der auch nicht den einfluss einer guten stehenden bühne auf den geist der nation unterschätzte: „Nationalgeist eines volkes nenne ich die ähnlichkeit und übereinstimmung seiner meinungen und neigungen bei gegenständen, worüber eine andere nation anders empfindet. Wenn wir es erlebten, eine nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine nation. (Schaubühne als moralische anstalt.)" — Die stimmen der frauen fallen dem Wilhelm Meiser bei: „Was waren die Deutschen", sagt Aurelie, „damals nicht in meiner einbildung, was konnten sie nicht sein. Zu dieser nation sprach ich ... Lothar hatte mir immer die Deutschen von der seite der tapferkeit vorgestellt und mir gezeigt, dass keine bravere nation in der welt sei, wenn sie recht geführt werde, und ich schämte mich, an die erste eigenschaft eines volkes niemals gedacht zu haben. ... So jung er war, hatte er ein auge auf die hervorkeimende, hoffnungsvolle jugend seines vaterlandes, auf die stillen arbeiten in so vielen fächern beschäftigter und thätiger männer. Er liess mich einen überblick über Deutschland thun, was es sei

[1]) Von Carlyle (Travels 172) emphatisch übersetzt: „those Institutions, which still flourish in Germany, and where charge is taken of the whole man, and body, soul and spirit are trained with all attention."

und was es sein könnte, und ich schämte mich ....“ Es ist das Deutschland des 18. jahrhunderts, das Goethe schildert, im stadium seiner vorbereitung für die grossen aufgaben kommender zeiten; noch tobt der kampf der sprachen, so dass Aurelie ihren abscheu gegen fremdländische ziererei in das kräftige wort, „ich hasse die französische sprache von ganzer seele,“ zusammenfassen muss, aber von ferne lässt Goethe doch auch schon die hoffnung künftiger einheit und herrlichkeit winken.

Besonders wurde Carlyle durch die enthusiastische aufnahme gewonnen, die seinem dichter Shakespeare im „Wilhelm Meister“ freimütig bereitet worden war. Eine so eingehende betrachtung des Hamlet war man nicht einmal in England, geschweige denn von ausländern gewohnt; noch in dem Shakespeare-vortrag der Hero-lectures sprach Carlyle es sehnsüchtig aus: „Had we all his (Shakespeare's) plays reviewed as Hamlet in Wilhelm Meister is!“[1])

Carlyle nahm manches, das doch längst der litteratur seines eigenen landes angehörte, wie etwas neues aus den händen der Deutschen wieder in empfang. Der ausspruch Pope's, dass des menschen studium der mensch ist, wurde erst aus der fassung heraus, die Goethe diesem gedanken in seinem roman gab, von Carlyle nutzbar gemacht: „The great *Herr Minister von Goethe* has penetratingly remarked that 'Man is properly the only object that interests man' ... Man is ever the prime object to man.“[2]) Goethe wusste ihm auch einige feine züge in den dramen Shakespeare's zu deuten: „Welche rührende beispiele von treuen dienern, die sich für ihren herrn aufopferten! Wie schön hat uns Shakespeare solche geschildert! Die treue ist in diesem falle ein bestreben einer edlen seele, einem grösseren gleich zu werden. Durch fortdauernde anhänglichkeit und liebe wird der diener seinem herrn gleich..“

---

[1]) Vgl. L 147, 149, 1838: „The Germans have long been as enthusiastic admirers of him (Shakespeare) as ourselves, and often more enlightened and judicious ones, for there the highest minds have occupied themselves with criticism of Shakespere. One of the finest things of the kind ever produced is Goethe's criticism on Hamlet in his Wilhelm Meister.“ .... „I may call it the reproduction of Hamlet in a shape addressed to the intellect, as Hamlet is already addressed to the imagination.“

[2]) SR 51. 79.



Eine solche anähnlichung der herrschenden und beherrschten verlangte Carlyle später in seinem idealstaate, wo der „hero-worshipper", mit dem „hero" durch das gefühl wahrer treue verbunden, seinem herrn eben dadurch innerlich gleich gemacht wird. Was Shakespeare im 16. jahrhundert dichterisch dargestellt, und was Goethe's ästhetische kritik im 18. jahrhundert an ihm gerühmt hatte, — das lieferte schliesslich im 19. jahrhundert mit eine der grundlagen für die staatslehre Carlyle's. Und wie hier bei Goethe, so begegnete er der englischen litteratur auch bei den übrigen deutschen dichtern. Klopstock verkündete Milton's und Lessing Shakespeare's lob; Schiller bearbeitete den Macbeth und Othello, und Jean Paul, der in seinen oft anekdotischen sammlungen ähnlichen romanen viel von englischen gebräuchen auszubieten hatte, war mit den humoristen des 18. jahrhunderts, Smollet, Sterne und Fielding vertraut, vor allem waren jene worte aus dem Tempest:

„We are such stuff
As dreams are made of: and our little life
Is rounded with a sleep!"

schöpferisch in das leben Jean Paul's gefallen, aus dessen notizen Carlyle hinwieder mehrmals die verse Shakespeare's beglückt von dannen trug: „Rounded with a sleep (*mit schlaf umgeben*) says Jean Paul; these three words created whole volumes in me." — „The passage of Shakespeare", says he, „rounded with a sleep (*mit schlaf umgeben*)", in Plattners mouth created whole books in me." Und als Carlyle später im „Sartor" über das kommen und gehen der menschen sprach: „O Heaven whither? Sense knows not; Faith knows not; only that is through Mystery to Mystery, from God to God", schloss er selber mit dem berühmten verse Shakespeare's: „we are such stuff ..." ab.[1])

Für die künstlerische bildung Carlyle's, der sich mit seinem „Sartor Resartus" bald den grossen humoristen der weltlitteratur anschliessen sollte, sind jene humoristischen elemente wichtig, wie sie sich unter anderem in den ersten neun kapiteln des „Wilhelm Meister" verraten. Goethe wollte ja zuerst seinen roman im stil der englischen und deutschen lebens-

[1]) E 3, 54; 4, 196. SR 185.

geschichten mit der geburt des helden beginnen, er entschied sich später aber für einen andern anfang, für denjenigen zeitpunkt, wo Wilhelm Meister jüngling und liebhaber und damit menschlich interessanter geworden ist. Um aber Wilhelms neigung zur bühne zu begründen, durfte Goethe die theaterspiele in dessen kindheit, die ja erst als etwas gegenwärtiges sollten vorgetragen werden, doch nicht schlichtweg übergehen. Er lässt deshalb den Wilhelm nachträglich der geliebten von seinen ersten theatralischen versuchen erzählen. Für die motivierung seiner spätern schauspielerei ist dieser vortrag also unbedingt nötig, dessen zahllose kleinigkeiten aber Mariannen und der alten Barbara ebenso wie dem leser manchmal reizlos scheinen wollen. Um nun unsere aufmerksamkeit für das etwas trockene material, das ja nur dem verständnis des romanes dient, rege zu erhalten, zeigt Goethe seinen arglosen Wilhelm während der mit aller biederkeit und vielem umstand aufgetischten erzählung von dem David- und Goliathspiel und von der Tassoaufführung usw., ohne sein wissen gleichzeitig in der komischen rolle des ungeschickten jünglings, der die geliebte mit seinen kindischen geschichten ernsthaft langweilt. Nun haben die leser, die auch durch Wilhelms eifer ermüdet worden sind, doch den ausblick auf das, was die erzählung bei den zuhörern im roman bewirkt, die uns Goethe ja zwischendurch immer wieder zeigt: — Marianne sitzt an Wilhelms seite: während einer pause heuchelt sie etwas beifall, so dass Wilhelm desto mehr begeistert in seiner geschichte fortfährt. Zu anfang des achten kapitels fallen ihr bereits die augen zu, bis sie bei den bewegungen und der erhöhten stimme des vortragenden wieder aufwacht, „sie verbarg durch liebkosungen ihre verlegenheit; denn sie hatte auch nicht ein wort von dem letzten teil seiner erzählung vernommen". Bloss die alte Barbara hatte zugehört, aber nicht aus interesse, sondern um ungestörter dabei zu trinken: „Ich habe noch eine flasche in reserve, und wer weiss, ob wir bald wieder so ruhig und zufrieden zusammen sitzen"; so geniesst sie „den überrest des weins mit gutem bedacht". Als Wilhelm endlich noch von einem jugendgedicht anfängt, wo er die junge muse der tragischen kunst mit einer anderen älteren, die das gewerbe darstellte, um seine person hatte zanken lassen, — „ihr sollt es sehen, um der furcht, des abscheues, der liebe und der

leidenschaft willen, die darin herrschen", — merkt er nicht die ungewollte, versteckte anspielung auf seine jetzigen verhältnisse, wo er wieder zwischen zwei frauen, einer jungen und einer alten, sitzend, in dieser situation zu einer gelungenen parodie seiner eigenen hochtrabenden verse geworden ist. — So hatte Goethe, während er dem höheren zwecke des romans gemäss, weitläufig das vorleben des helden ausführte, den leser zugleich mit heiteren bildern für die erzwungene aufmerksamkeit entschädigt. Diese einleitenden kapitel sind aber auch ein beweis für die objektivität Goethe's, der unter dem personal seines romans niemanden bevorzugte, der überall in der welt die individualitäten schätzte und auch hier jeden ganz das wollte darstellen lassen, was er in wirklichkeit war.

Diese gerechtigkeit und vorurteilslosigkeit liess Goethe bei allen personen seines werkes walten, auch bei den kindern, die er darzustellen hatte; und grade da pflegten sich ja die dichter seiner zeit am ehesten mit unwahren sentimentalitäten zu versündigen, weil sie in den kindern nicht die werdenden menschen in ihrer schwäche und stärke, sondern lieber ganz unwahrscheinliche frühe heilige sehen und darstellen wollten. Goethe malt dagegen den kleinen Felix so, wie kinder sind, und erzählt neben vielen guten zügen auch, dass er unter umständen frösche totschlagen und schmetterlinge grausam zerrupfen konnte. Das fiel dem empfindlicheren Carlyle — wohl unangenehm — auf, denn noch 1849 spielte er in „The Nigger Question" auf diese stelle an: „Simple persons, — like Wilhelm Meister's Felix flying at the cook's throat for plucking pigeons, yet himself seen shortly after pelting frogs to death with pebbles that lay handy, — will agitate their caucuses." [1])

Mit feinem humor ist auch die schauspielertruppe behandelt. Immer beweglich, bald lachend, bald weinend, von den vorurteilen anderer umgeben, selber einer klaren beurteilung der welt unfähig, — ist dies völkchen noch dazu einem führer wie Wilhelm Meister unterstellt, der sich selbst nicht zu führen weiss. Er giebt eine rolle, die ihm zu gross ist. Er will alles besser wissen und alles schon voraussehen, um von den ereignissen nachher immer in's gegenteil geführt zu werden. So überredet er seine schar, mit ihm den weg durch ein

---

[1]) E 7, 98.

unsicheres, bedrohtes gebiet einzuschlagen. Die aussicht auf die gefahr macht das unternehmen für alle reizvoll, bis sie von banditen überfallen, nachher den voreiligen Wilhelm dafür ausschelten. Er verspricht nun, auf ewig bei ihnen zu bleiben, aber muss diesen schwur später wieder zurück nehmen. Ein fiasko folgt dem andern: „Ich wünschte nur, dass das theater so schmal wäre, als der draht eines seiltänzers," so redet Wilhelm als neuer direktor seine leute an, „damit sich kein ungeschickter hinaufwagt, anstatt dass jetzo ein jeder sich fähig genug fühlt, darauf zu paradieren." Dabei ist Wilhelm selber nur ein mässiger schauspieler. Aber gerade an solchen gegensätzen erzeugt sich unwillkürlich die stimmung des humors: an diesem widerspruch zwischen dem grossen guten willen und den bescheidenen wirklichen kräften eines menschen, der das missverhältnis in seiner verblendung nicht einsieht.

Die erziehung Wilhelms durch das theater war ein glücklicher gedanke, der nicht bloss den interessen der damaligen zeit entsprach. Wilhelm muss mit dem theater, als einem „bild des lebens", erst vertraut werden, ehe er dem leben selber zugeführt wird. Sein weg geht von der kleineren zur grösseren bühne, vom schauspielhaus in die welt. Aus einem jüngling, der vieles will und wenig kann, wird nun ein mann, der viel kann und der wenig will. Den romantischen verband, in dem er mit Mignon und dem harfner stand, löst die familie ab, die gattin und der sohn, Natalie und Felix. Aus dem unsteten gesellen, der fern von der heimat sich auch ausserhalb aller gesetzlichen und natürlichen verpflichtungen gestellt hatte, wird ein mann, in dessen inneren und äusseren angelegenheiten die ordnung herrscht —, wie sich Goethe selber von „den dämonisch-genialen wilden scharen" seiner jugend getrennt und an das haus gewöhnt und in dieser eigenen kleinen welt alles gefunden und umfangen hatte. So kann er den Wilhelm Meister, der in der fremde die schulden seines vaters einkassieren sollte, mit dem sohn des Kis vergleichen; wie dieser statt der eselin ein königreich fand, so hat Wilhelm, der endlich sich selbst entdeckte, eben damit auch den unschätzbarsten besitz gewonnen, den es für ihn auf dieser erde gab.

Eine umsichtige komposition im sinne Goethe's lag Carlyle in seinem romane „Wotton Reinfred" fern. Die einzelnen

partien desselben fallen auseinander, und bild wird auf bild ohne inneren zusammenhang geschoben, und von einem geflecht von motiven, das die kapitel kunstvoll verbände, ist gar keine rede. Goethe dagegen beherrscht überall die situation. Was einmal in den acht büchern seines romans lebendig ward, das kann nicht wieder verloren gehen, und macht, als kleines glied des grossen ganzen, seine wirkungen bis in die fernste peripherie ebenso fühlbar, wie es selber auch wieder von den entlegensten teilen mitbestimmt wird. Alles steht in beziehung auf einander, stützt und trägt sich gegenseitig. Während Carlyle in den einzelnen abteilungen seiner novelle nur flüchtig verweilte und in der letzten schon nicht recht mehr daran dachte, was er in der ersten gethan hatte —, wusste Goethe doch fortwährend von jedem plätzchen in seinem werke bescheid: er konnte seiner schaffenden phantasie den bau des romans in jedem augenblick sowohl in seiner totalität wie in den einzelheiten vorführen. Goethe erzählt im „Wilhelm Meister“ nichts, das als nebensache etwa für sich allein stünde und über den organismus des ganzen überflüssig wegrankte. Wenn er z. b. die unart des jungen Felix rügt, der lieber aus der flasche statt aus gläsern trinkt, so rettet eben diese üble manier später dem kleinen mann das leben, als er, sich selber überlassen, das glas des harfners mit dem giftigen getränke in frieden lässt und seinen durst dafür aus der karaffe löscht.

Goethe vergisst nicht, auf die allererste begegnung Wilhelms mit Philine wieder anzuspielen, die ganz am anfange des romans durch blumen vermittelt ward, die der blonde Friedrich ihr bringen musste —, wenn Wilhelm sich am schlusse mit Friedrichs schwester Natalie vermählen will: „Als wir bekanntschaft machten, als ich euch den schönen strauss abforderte, wer konnte denken, dass ihr jemals eine solche blume aus meiner hand empfangen würdet.“ Und wenn Marianne auch schon im ersten buche aus dem verband der lebendigen des romans austritt und im zweiten, das mehrere jahre später spielt, schon längst gestorben ist, sehen wir ihren schatten doch noch oft an den wänden entlang gleiten und die tote in den träumen und erinnerungen der hinterbliebenen wieder auferstehen; ihre dienerin Barbara erzählt erst im siebenten buch, unter welchen umständen sie gestorben war, so dass auch sie uns eigentlich immer gegenwärtig, und in

den wirkungen, die ihre person über das grab hinaus unter den lebenden hervorruft, deutlich vor augen bleibt.

Sorgfältig ist auch Mignons tod vorbereitet! denn wenn sie an den wichtigen stationen des werkes mehrmals in krämpfen zusammenbricht, kann ihr ende — sie stirbt an gebrochenem herzen — nicht mehr plötzlich und überraschend erscheinen; und wie in der natur, die keine sprünge macht, so wird hier in der kunst Goethe's ein ereignis aus dem andern abgeleitet.

So an vergangenes stets wieder anknüpfend, erzeugt Goethe in uns allmählich das bewusstsein, dass wir es hier mit einem in sich organisch zusammenhängenden ganzen zu thun haben, das keine willkür duldet. Seine dichtung war das werk eines höchsten künstlerischen verstandes — Carlyle's arbeit dagegen, zu der sich immer schwerer der weg zurückfinden lässt, die leistung eines vorderhand nur mittelmässigen dilettanten.

Carlyle musste aber von diesem roman, der ihn über so viele fremde menschen und dinge aufklärte, trotz des erst schwankenden urteiles doch gewiss wunderbar berührt sein; auf dem schottischen dorf daheim hatte niemand seinen horizont erweitert, während er selber sich später der Edinburgher gesellschaft schliesslich auch nur mit innerem widerstreben anschloss. Frauen waren ihm so gut wie unbekannt geblieben; und hier that sich die gattung plötzlich mit einem reichtum der gestalten auf, den nur Goethe zu beherrschen verstand. Carlyle hatte bislang ja nur von einem menschen in der weiten welt und sonst von niemandem gewusst, und dieser eine war er selbst. Viel mehr personen hat er zeit seines lebens überhaupt nicht wirklich kennen gelernt, weil er sich immer selber im wege stand und alle anderen leute, die nicht genau so waren wie er, in seinen eigenen schatten stellte und dunkel färbte. Er hatte zwar den besten willen, nach Goethe's worten auch „stark und kühn, nicht etwa selbstisch vereinzelt“ dazustehen und sich den menschen zu befreunden; aber mit den jahren ging seine schwache lust und fähigkeit dafür mehr und mehr zurück.

Unter allen lesern nahm der Engländer Goethe's werk wohl am ernstesten auf. Er sang den chor der jünglinge an Mignons grabe nach: „Der ernst, der heilige, macht allein das leben zur ewigkeit.“ Wilhelm Meister war ein buch, um

seinem dasein einen halt zu geben, denn „dass der irrtum nur durch das irren geheilt werden könne", hatte der abbé behauptet, auch zum trost für ihn, der darüber fast verzweifelte, dass er in seiner jugend lange genug falsche wege gewandert war: nun fand er die weisung: „Der sinn erweitert, aber lähmt, die that belebt, aber beschränkt!" Gerade diese mahnung zur beschränkung auf das nächste hatte Carlyle not gethan, der seine traurigen gedanken bisher so nutzlos und unfruchtbar ausschwärmen liess. „Jede art von zweifel kann nur durch wirksamkeit gehoben werden", „das sicherste bleibt immer, nur das nächste zu thun, was vor uns liegt", „in Amerika glaubte ich zu wirken, über dem meere glaubte ich nützlich und notwendig zu sein.... Wie anders sehe ich jetzt die dinge, und wie ist mir das nächste so wert, so teuer geworden": Das waren worte Goethe's, mit denen Carlyle's Vita nuova begann, die deutschen ausgangspunkte für weitere, englische unternehmungen; denn: „doubt of any kind can be removed by nothing but activity", „the safe plan is, always simply to do the task that lies nearest us", „How precious, how important seems the duty, which is nearest me ..."[1]): In dieser wörtlichen form, wie sie die übersetzung bietet, oder sehr ähnlich umschrieben, kehren die sätze aus dem „Wilhelm Meister" in Carlyle's schriften immer wieder. Im „Sartor Resartus", der bald in den vordergrund geschoben, den Wotton Reinfred auch aus unserm interesse verdrängen wird, heisst es: „Into a thought, nay into an Action, existence must be shaped; a wise man teaches us: 'Doubt of any sort cannot be removed by Action' ... this other precept, which to me was of invaluable service: 'Do the Duty which lies nearest thee, which thou knowest to be a Duty'" Und „In the words of Goethe: 'do the duty, which lies nearest', — 'the duty nearesthand will show itself in course, so my Goethe teaches'" verkündete Carlyle in seinen briefen.[2]) Statt des alten delphischen tempelwortes „Kenne dich selbst" stellt auch Carlyle als antwort auf die frage seines meisters: „Erkenne dich, was soll das heissen?" das gebot auf: „Kenne deine arbeit und thue sie": „the folly of that impossible Precept: Know thyself; till it be

---

[1]) W. M. A. 2, 59; 125; 133; 234.
[2]) F 2, 268; 299.

translated into this partially possible one, know what thou canst work at (Sartor 114)" — „an endless significance lies in work". Der hinweis auf Amerika findet sich noch in der energischen schrift des jahres 1840 Past and Present[1]): „He knew that his America lay There, westward Ho".

Vor allem aber war in den Lehrjahren die frage nach der wahren glückseligkeit schon gelöst worden, die Wotton Reinfred im beginn der novelle aufwirft; denn die bitten der leute, eine vorschrift zur glückseligkeit zu erhalten, werden ja von den männern des turmes im „Wilhelm Meister" einfach unbeantwortet gelassen: „Das überraschte mich sehr," sagte Carlyle später in den „Lectures", „als ich das las. Was, rief ich aus, habe ich nicht danach gejagt mein ganzes leben lang; und wurde ich nicht grade deshalb, weil ich es nirgends fand, so unglücklich und unzufrieden?" Wahrscheinlich wäre Wotton auch dieser besseren Einsicht zugeführt und damit Carlyle's eigene entwicklungsgeschichte in dem helden ganz wiederholt worden.[2])

„Gedenke zu leben": das hatte Goethe im turme der Wanderjahre geheimnisvoll auf der marmorgestalt über dem sarkophage eingraben lassen; auch in den hexametern im „Hermann und Dorothea":

„Des todes rührendes bild steht
Nicht als schrecken dem weisen und nicht als ende dem frommen ....
Beiden wird zum leben der tod,"

mahnte Goethe dazu, beim anschauen der vergänglichkeit erst recht das flüchtige dasein zu nutzen und aus der vorstellung des todes die wahre freudigkeit und kraft zum leben zu schöpfen. Dieses motiv kehrt drastischer auch in der geschichte des harfners im „Wilhelm Meister" wieder, dessen kranke sinne von allem wahn zu genesen versprechen, wenn er ein gläschen mit gift bei sich führen darf: „Die möglichlichkeit, sogleich die grossen schmerzen auf ewig aufzuheben, gab mir kraft, die schmerzen zu ertragen, und so habe ich,

---

[1]) P. P. 168; 192. — Flügel, Carlyle 232.

[2]) L 202/3: „There was one thing in particular which struck me in Goethe: it is in his 'Wilhelm Meister'" ... „No man has the right to ask for a recipe of happiness ... there is something better than that ... there is no name for it but Pity."

seit ich den talisman besitze, mich durch die nähe des todes wieder in das leben zurückgedrängt."

Auch diese höchste weisheit Goethe's, die das alte strenge „memento mori" widerlegte — teilte Carlyle an entscheidender stelle, am schluss des aufsatzes „Goethe's Portrait" seinen englischen lesern mit: „Reader, to thee thyself, even now, he has one counsel to give, the secret of his whole poetic alchemy: *Gedenke zu leben!* Yes, 'think of living'. Thy life ... is no idle dream ... Work then even as he has done and does ..." [3])

Wie Goethe seine eigenen lehrjahre mit einer reise nach Italien abschloss, so weist auch der lebensroman zu guterletzt auf einen neuen schauplatz hin: die aufklärung, die wir über Mignons schicksale und ihre südliche heimat erhalten, hatte schon darauf vorbereitet, bis Wilhelm vom marchese endlich zu einer reise über die Alpen aufgefordert wird, und so die Lehrjahre verheissungs- und bedeutungsvoll schliessen. Die angekündigte reise wird freilich spät, erst mitten in den Wanderjahren angetreten, die aber dadurch doch weiter ausholen als die Lehrjahre, und die über Deutschland weg in die grosse welt andrer länder weisen und nachher wieder in die heimat führen; denn „hier kehrt man nicht dem vaterlande auf immer den rücken, sondern man hofft, auch auf dem grössten umwege, wieder dahin zu gelangen." Mit dem „Wotton Reinfred" haben diese freilich nichts zu thun, aber wegen der rolle, die sie in Carlyle's leben spielen sollten, seien die Wanderjahre hier angeschlossen, die Carlyle übrigens in der früheren und kurzen fassung aus dem jahre 1821 vor sich hatte. Die zerrissene composition des romans weist mit ihren zwischenreden, nachschriften und eingeschobenen erzählungen und in der art, wie sich der dichter als herausgeber und redakteur ausserhalb seiner dichtung aufstellen möchte, nach der romantik hin; aber das alles störte den Engländer wenig, der desto begieriger die hauptthemen des werkes, vor allem das der entsagung, aufgriff. Es stimmte zu seinem eigenen, in dornen gebetteten leben und zu seinem herzen, das für höheres als für die güter und den genuss dieser welt schlug. Goethe hatte die lehre seines einsamer werdenden alters mit klösterlicher weihe vorgetragen. Die leidenschaften, die sich in den Lehrjahren noch nicht zu beschränken brauchten und in die nähe

13*

der geliebten begehrten, sind in ein mildes „gedenken aus der ferne“ verwandelt. Das gefühl hält sich zurück, und schweigend gehen in jener unvergleichlichen, schmerzlich schönen szene auf der Isola bella die männer und frauen auseinander, gerade als beim schein des mondes in der warmen italienischen nacht der traum der liebe wieder vor ihren sinnen zu spielen beginnt. Und was in den „Lehrjahren“ aus Mignons liedern unmittelbar wiederklang, das wird im zweiten buch der „Wanderjahre“ in die weite gerückt und objektiv in den bildern eines malers aufgefangen, die das kurze leben und leiden des mädchens schildern. Italien wird nicht mehr mit ursprünglicher lebhaftigkeit beschrieben; durch den „maler“, der die natur gleichsam als kunst empfindet und betrachtet, wird die schilderung auch hier unwillkürlich gedämpft. Aber statt in der zukunft und in der vergangenheit, worin der jüngling und der greis leben, haben die „entsagenden“ nur mit dem gegenwärtigen sich zu beschäftigen und an die stelle der hoffnungen und der sehnsuchten tritt die that. Darin liegt das positive der lehre Goethe's, der die entsagung, den scheinbaren abschied vom dasein doch auch als eine andere und höhere form des lebens verstehen wollte, das heisst als eine absage an alle thorheit und halbheit, an die wünsche und sonderbarkeiten des einzelnen zu gunsten eines wirkens für die vielen. Das wort „*Entsagen*“ stand in deutschen buchstaben auf einem der handsiegel Carlyle's.

Wilhelms bewegungen sind in den Wanderjahren eingeschränkt; während er in den Lehrjahren blieb, wo und wie er wollte, darf er jetzt an keinem ort länger als drei tage weilen. Aber mitten auf den irrfahrten lässt uns der dichter, wie einst bei den „Bekenntnissen“, diesmal in der „pädagogischen provinz“ ausruhen — die wie ein seliges eiland dem manne winkt, der den kämpfen entflohn, auf der fahrt nach hause begriffen ist. Der sittliche und religiöse gehalt von allem, was Wilhelm Meister dort sieht und lernt, kam über Carlyle wie eine offenbarung; aber die äusserliche einrichtung der provinz, wo die verschiedenen menschlichen berufe auf verschiedenen grundstücken geübt werden und alle gebäude einen zweck für sich haben, die ganze doktrinäre geheimniskrämerei fiel dem übersetzer Carlyle so wenig unangenehm wie dem dichter Goethe auf, der aus der not schnell eine

tugend gezimmert und graziös erklärt hatte, dass „einem büchlein wie dem unsrigen rückhalt und geheimnis gar wohl ziemen mag". Genug, Carlyle ging bei den weisen männern der pädagogischen provinz, die in den Wanderjahren den knaben Felix erziehen, andächtig selber in die schule. Als der zukünftige verfasser der „Kleiderphilosophie" passte er hier unter Goethe's führung auf die wechselnden farben des gewandes der kinder auf, das ihren anlagen besonders angepasst, im äusseren gleichsam das innere ankündigen sollte. Carlyle lernte dort die „ehrfurcht" kennen, „Reverence, — the divinest in man, springs forth undying from its mean envelopment of Fear";[1]) — er trat von der „ersten" und „zweiten" zur „dritten" religion über, d. h. seine lebensanschauungen rangen sich vom trotz des heidnischen stoicismus glücklich zur liebe des christentums wieder durch. „Was gehörte", fragt Goethe, „dazu, die erde nicht allein unter sich liegen zu lassen und sich auf einen höheren geburtsort zu berufen, sondern auch niedrigkeit und armut, spott und verachtung, schmach und elend, leiden und tod als göttlich anzuerkennen, ja sünde selbst und verbrechen nicht als hindernisse, sondern als fördernisse des heiligen zu verehren und lieb zu gewinnen." Carlyle hat freilich dieses kapitel der Goethe'schen ethik nicht ganz verstanden, so oft er auch später wieder darauf zurückkam;[2]) denn bei der frage nach dem zweck des bösen blieb er nach wie vor in seinen zweifeln und in dem harten, calvinistisch bestimmten puritanertum seiner heimat stecken. Auf alles übrige dagegen ging er warmen herzens ein; Goethe verstand es, manche seiner besten und tiefsten gedanken in sinnenfällige und leicht verständliche anschauungen zu fassen; und wenn Carlyle später seine eigene philosophie vom sein und schein lieber in dem gleichnis vom körper und kleid statt in

---

[1]) SR 68.

[2]) Vgl. L 63; 65: „Its (the Christian Religion's) province was not to encourage pride, but to cut that down altogether. There is a remarkable passage of Goethe ...... It was, he continues, the showing to man for the first time that suffering and degradation, the most hateful to the sensual regard, possessed a beauty which surpassed all other beauty." ... — It has been truly said by Goethe that this is a progress that we are all capable of making and destined to make and from which, when made, we can never retrograde." — R 2, 219: „I have a hundred times recommended that Passage in Wilhelm Meister, to inquiring and devout souls."

streng dogmatischer und schulmässiger form vortrug, so mochte er dabei des satzes der Wanderjahre gedenken: „Durch wunder und gleichnisse wird eine neue welt aufgethan: jene machen das gemeine ausserordentlich, diese das ausserordentliche gemein.“ Auch er wollte zur „begeisterten gemeinschaft der heiligen, welches heisst: der im höchsten grad guten und weisen“ gehören und „in das heiligtum des schmerzes“ eingeweiht, „die göttliche tiefe des leidens“ ergründen. Wie er die bezeichnungen in den „Travels“ übertragen hatte, „the Communion of Saints“, „the Sanctuary of Sorrow“, „the divine depth of Sorrow“, „our highest religion is named the Worship of Sorrow“, so kehrten gerade diese Goethe'schen gedankenreihen ausführlich und unverändert oft in seinen schriften wieder. „Sartor“ und „Heroworship“ bauen sich geradezu auf ihnen auf: „Thus was I standing in the porch of that ‘Sanctuary of Sorrow’; by strange, steep ways had I too been guided thither; and ere long its sacred gates would open, and the ‘Divine Depth of Sorrow’ lie disclosed to me“ — „knowest thou that ‘Worship of Sorrow’[1]) — „there is a living, literal Communion of Saints, wide as the World itself and as the History of the World“. Als Carlyle später, ein 71 jähriger, vor den studenten in Edinburgh die rektoratsrede hielt, ungefähr im selben alter wie Goethe, da er jene kapitel schrieb, kam er ein letztes mal auf das evangelium der Deutschen zurück — „Reverence (*ehrfurcht*)! Reverence! Honour done to those who are greater and better than ourselves; honour, distinct from fear. *Ehrfurcht*; the soul of all religion“ — und dann auf Goethe's anschauung von dem ziele einer ästhetischen bildung: „Was Goethe unter kunst versteht,“ fährt Carlyle englisch fort, „davon kann ich gegenwärtig keinen begriff geben, der es Ihnen klar machte, denn Goethe nennt es musik, malerei, dichtung, aber nicht nur in dem gewöhnlichen, sondern in einem höheren sinne, dem die meisten unserer maler, dichter und musiker, fürchte ich, nicht stich halten würden. Er betrachtet die kunst als die höchste menschliche kultur, unendlich wertvoll und veredelnd ... “ Das alles drang jetzt lebendig noch einmal auf die englische jugend ein und

[1]) SR 130, 133, 171.

wurde in unzähligen zeitungen über die ganze insel als die kundgebung des neuen lord-rektor verbreitet.[1])

Vieles von dem, was sich Carlyle schon aus den „Lehrjahren" angeeignet hatte, wurde noch einmal in den „Wanderjahren" wiederholt, die seine grüblerische sucht mit holden versen niedersangen:

„Und dein streben, sei's in liebe,
Und dein leben sei die that."

Schiller's lehre, dass der freie mensch seine aufgaben wie ein spiel zu bewältigen lernen müsse, ward ihm hier von Goethe aufs neue bekräftigt: „Glücklich ist der, dem sein geschäft auch zur puppe wird, der mit demselbigen zuletzt noch spielt und sich an dem ergetzt, was ihm sein zustand zur pflicht macht." Der Goethe der „Wanderjahre" zerstörte alles, was noch an dilettantischen neigungen in Carlyle lag, denn „Eines recht wissen und ausüben, giebt höhere bildung als halbheit im hundertfältigen". Goethe lehrte ihn auch, die augen offen zu halten: „so dürfen wir lebenslustigen jüngeren wohl uns immerfort ermuntern und ermahnen mit den heitern worten: 'gedenke zu wandern'" — eine vorschrift, deren früchte Carlyle im „Sartor" erntete.

V.

Das bild Carlyle's wäre unvollständig, wenn wir seine vielen briefe, die geradezu eine litteratur für sich bilden, besonders aus den jahren 1814—1836, übergingen. So reichhaltig wie die Schiller'sche sieht die Carlyle'sche korrespondenz freilich lange nicht aus. Bei Schiller wechselt das grösste mit dem kleinsten. Die riesenhaften pläne des dichters werden

---

[1]) Der Goethe'sche ausdruck „Lehr- und Wanderjahre" wurde bei Carlyle zu einer feststehenden bezeichnung für die abschnitte des menschlichen lebens überhaupt: „We will hope to meet you at your return, a man filled with new knowledge," schrieb er an seinen bruder „. . . and ready then to begin his Mastership with manly effect, his Apprenticeship being honourably concluded"; das IV. buch des „Frederick the Great" heisst: „Friedrichs Apprenticeship, First stage 1712—1723", das IX. buch bringt gewissermassen den schluss der prinzlichen „lehrjahre": „He is now out of his Apprenticeship; entitled to take up his Indentures whenever need shall be . . . Let him now, theoretically at least, in the realms of Art, Literature, Spiritual Improvement, do his *Wanderjahre* over at Reinsberg." N 4, 37. Fg 3, 194.

dort bald traurig, bald heiter von den irdischen dingen abgelöst. Häusliche angelegenheiten, zahnweh, tapetenbestellungen, geschäftliche verhandlungen mit Cotta, wochenstübliche an- und aussichten und zwiebacksendungen: das sind die arabesken, die sich schelmisch selbst um die verhandlungen mit Goethe wiegen. Carlyle's korrespondenz giebt uns aber grade über den schreibenden sehr geringen aufschluss, da sie meistens litterarische fragen betrifft. Dagegen liegt Schiller's ganzes leben in diesen seinen eigensten und vertraulichsten schriften vor uns: jugendfreuden und leiden, die erste wirkliche freundschaft zu Körner, der aus dem briefwechsel nie wieder verschwunden ist, dann die letzte wirkliche liebe zur Charlotte, die bald ausscheiden muss, weil sie als gattin ganz ins haus des dichters übertrat, die aber bei gelegentlichen kleinen trennungen auf reisen sich sofort wieder unter die adressaten schiebt; endlich das jahr 1794, wo sich fast gleichzeitig daheim mit dem ersten kinde nun auch von draussen Goethe einfand und Schiller's dasein plötzlich mächtig nach allen seiten hin erweitert worden war. Da schwebt die wage oben und unten: und himmel und erde wechseln auf dem prospekte ab. Nach den grossen verhandlungen über das epos und drama wird in den briefen auch des kleinen „goldsohns“ gedacht, wie die Meininger verwanten ihren neffen getauft hatten.

Bei Schiller herrscht freiheit im umgang, bei Carlyle dagegen oft ein doktrinärer ton vor. Schiller macht den werber für die horen und eine ganze gallerie berühmter männer zieht an uns vorbei, die von dem redaktionellen praktikus höflich zur mitarbeit eingeladen werden. Aus der ferne sehen die alten eltern zu; und er, der sich sonst von allen formen des religiösen kultus losgesagt und gott seit langem schon in keinem gebete mehr angerufen hatte, nimmt in den briefen an vater und mutter die worte hervor, die er in seiner kindheit gehört hatte. Er tritt wieder auf den früheren glaubensstandpunkt zurück, und schreibt bei der krankheit seiner schwester Nanette nach hause: „Aber was für eine wohlthat von gott ist es auch wieder, dass die gute liebe mutter noch stärke des körpers genug hat, um unter diesen umständen nicht zu erliegen..... In solchen zügen erkenne ich eine gute vorsicht, die über uns waltet,“ und nach dem tode des vaters spricht er dankbar von dem leben, „das ihn gott so lange und mit solcher ge-

sundheit fristete, und das er so redlich und ehrenvoll verwaltete.“[1])

Ebenso rücksichtsvoll war Carlyle in dem briefwechsel mit seiner mutter, der durchaus religiös und kirchlicher gehalten ist, als er sich sonst auszudrücken pflegte. Ihre strengen orthodoxen sätze nahm er in einem neuen und höheren sinne auf; ihr Jesusglauben verwandelte sich zu jenem glauben an das göttliche in allen grossen menschen; besorgt kehrte Carlyle aber immer das hervor, was beiden anschauungen gemeinsam war; und die liebe des sohnes, der die mutter nicht verletzen durfte, stritt rührend mit jenem wahrheitsdrang eines menschen, der vor sich selber sich nicht untreu werden mag. Er wollte sich ihr nicht entfremden; und grade als bücherschreiber, als ein mann, von dem die welt sprach, stand er in recht zweifelhafter beleuchtung vor dieser einfachen, auf einen kleinen lebenskreis beschränkten frau; sie war im stillen bekümmert darüber, dass ihr leibliches kind die hohe stellung vor den menschen am ende nicht mit rechten dingen erworben, und über allem wissen schaden an seiner seele genommen hätte. Aber wenn sie ihm hilflos von ferne zusah, so kam er von selber näher heran, um sie zu beruhigen; nicht bloss mit beteuerungen, dass sie beide, mutter und sohn, ja schliesslich ein und dasselbe auf dieser welt wollten, nämlich wahrheit um jeden preis, sondern auch mit zeugnissen, die sie besser verstand: „Ich lese das testament. Gott segne euch für immer, meine teure mutter.“ Wie weit aber in Carlyle's lebensanschauung die lehren und predigten aus dem hause seiner eltern um- und weitergebildet wurden, das lässt sich aus solchen fundamentalen sätzen ersehen, wie sie zu zeiten von den lippen der alten bauersfrau kamen: „Die welt ist eine lüge, doch gott ist eine wahrheit und seine güte währet ewiglich.“ Das waren anschauungen, die den sohn für die lehren Fichte's vorgebildet hatten. Aber auch an dem verkehr mit Goethe nahm die mutter in den briefen teil. Was sie wissen und was ihr persönlich nützlich sein mochte, übertrug Carlyle aus der deutschen korrespondenz. Die hoffnung des alten Goethe, „noch eine zeitlang in der nähe meiner geliebten zu verweilen,“ klang der bejahrten frau gewiss wie eine frohe hoffnung für

---

[1]) Jonas 4, 439; 5, 69.

sich selber zu: „still in the land of the living and beside his loved ones“;[1]) und des dichters heroische fassung beim tode des sohnes — „besonders ist Goethe's hohes wirken keinen tag unterbrochen worden,“ so hatte Eckermann berichtet — sollte die mutter trösten, die jüngst ihre tochter Jane verloren hatte: „he ... did not cease from his labours for a single day.“

Goethe's briefe an Carlyle sind ruhig und würdig; Carlyle hatte in der art, wie er einst das vertrauen des dichters suchte, diesem einen gütig väterlichen ton, der ja den hohen jahren Goethe's sehr natürlich anstand, förmlich aufgedrängt. Goethe war auch hier, wie in den ersten jahren des schriftlichen verkehrs mit Schiller, der empfangende teil; der meister antwortete lange nicht so eifrig und so viel, wie der schüler gefragt hatte; Goethe wusste, dass Carlyle, der litterarisch bereits treffliche beweise einer eigenen begabung geliefert hatte, seinen weg schon allein finden würde. Er war aber doch froh, dass dieser energische mann im fremden lande in seinen (Goethe's) diensten stand und ihm unter anderm berichten durfte: „There is in London a little poetic *Tugendbund* of Philo-Germans forming itself.“[3])

Kleine liebenswürdigkeiten und geschenke erhielten die freundschaft; bücher kamen von Weimar an, und aus beiden orten sandten die frauen für die männer zierliche handarbeiten ein, zeichnungen der häuser, in denen ein jeder wohnte, wanderten über das meer. Aber Goethe hielt doch einen kühleren ton fest, trotzdem sich Carlyle ihm so dankbar und mit aller innigkeit näherte. Von persönlichen verhältnissen wurde aus Weimar wenig mitgeteilt; nur die ahnung des nun bald bevorstehenden todes warf wol auf die briefe Goethe's hie und da einen leichten schatten, den Carlyle mit freundlichen und lichten worten wieder zu löschen suchte. Seinen achtzigsten geburtstag im jahre 1829 bat Goethe „im stillen“ zu feiern, „mir zu den tagen, die mir noch vergönnt sein sollten, eine verhältnismässige gabe von kräften zu wünschen“. Und am 5. Oktober 1830 schrieb Goethe: „In meinen jahren muss es mir angelegen sein, die vielen bezüge, die sich bei mir zu-

[1]) GCB 130, 133. N 3, 258.

[2]) An dr. Carlyle: N 3, 262: „he 'can still linger for a season among his loved ones'“.

[3]) GCB 240.

sammenknüpften, sich anderwärts wieder anknüpfen zu sehen" ... und drängte: „Schreiben sie bald, denn für mich werden tage und wochen immer kostbarer." Nun antwortete Carlyle: „In this letter are two prophetic allusions breathing a noble pathetic dignity, which nevertheless affect me with alarm and pain, for distant be that day so mournful for us and for millions." Im angesicht eines mannes wie Goethe, war es gewiss unendlich schwer, das richtige und das würdige wort bei einer solchen trüben gelegenheit zu finden. Carlyle wies nun sanft, aber nachdrücklich auf das „entsagen" hin, das Goethe selber einst gepredigt hatte: „God is great, say the Orientals," und damit waren erinnerungen an die heiteren weisheiten des Westöstlichen Divans wachgerufen, denen Carlyle in frommem vertrauen zufügte: „God is God, as the beginning and end of all our Philosophy." Dann bat er gelegentlich Eckermann, ihm doch zu erzählen, „how your venerable poet wears his green old age," worauf im Dezember 1830 die tröstliche erklärung aus Weimar eintraf, „ihn nunmehr noch manches schöne jahr in vollkommenen kräften thätig voran zu sehen." [1])

Es war schon spät, als Carlyle die persönliche freundschaft Goethe's suchte. Es blieb ihm für den verkehr mit ihm nur noch das letzte lustrum übrig. Wie ihm nun Goethe manchen rat für das deutsche erteilte, so belebte aufs neue Carlyle auch Goethe's interesse für die Engländer Scott, Burns und Cowper. Die weltlitteratur bereitete sich vor, wenn sie zuerst auch nur auf die vornehmsten länder, England und Deutschland, beschränkt wurde; denn von den reichen kenntnissen, die Carlyle und Goethe von der dichtung der übrigen völker der erde besassen, kam in diesen ihren briefen merkwürdig wenig an den tag.

Carlyle aber hatte bei Goethe zum ersten und zum letzten male die gelegenheit gefunden, sich nicht bloss über einen helden, sondern sich auch unmittelbar vor einem „hero" selber, der noch mitten unter den menschen weilte, auszusprechen. Das hielt seine briefe in atem; es war jetzt an der zeit, einem gegenwärtigen einmal das zu beweisen, was Carlyle sonst bloss den personen der vergangenheit bezeugt hatte: die volle

---

[1]) GCB 70, 71, 120, 139, 209.



congeniale einsicht in den wesenskern hervorragender menschen. Ausser der ehrfurcht, mit der er allen grossen toten von Homer bis Napoleon entgegenkam, durfte er nun bei diesem lebendigen Goethe noch ein gutes teil von neigung hinzuthun. Alles, was sonst die briefe an die eltern, geschwister und freunde wohl unnötig beschwerte, denen er von seinen ewigen verdauungsstörungen und von der mühseligkeit der schriftstellerei viel zu viel vorklagte, — das fiel in den abgeklärten zwiegesprächen mit Goethe fort, und einer, der sonst mit schweren fesseln zu schreiten glaubte, der gab sich hier auf einmal einer freien und leichten bewegung hin. Das verschafft diesen briefen Carlyle's eine so bedeutsame stellung vor all den übrigen: er musste, wenn er an Goethe schrieb, gleichsam über sich hinaus gehen und des grossen andern wohl mehr als sein eigenes kleines wehe bedenken; ja die geistige hoheit des empfängers, die wirkte auf den schreibenden Carlyle zurück: das beste und herzlichste gebend, was er hatte, steigerte er noch in edelstem bestreben die kräfte seiner eigenen natur.

Und das merkwürdigste in diesem verhältnis liegt darin, dass Carlyle trotz seiner jugend im stande war, schon die ganze überreife, müde gewordene weisheit Goethe's zu übernehmen. Was dieser sich in bewegten jahren erkämpft, was er im spätern mannesalter gelernt und im niedergange seines lebens wohl mit stiller ergebung hingeschrieben hatte, das griff Carlyle mit eifer auf; und Goethe's mildeste sprüche und entsagungslehren fingen in den schriften des Engländers mit einem feuer zu sprühen an, das ihnen im grunde gar nicht innewohnte.

Die entwicklungsjahre, die bei Carlyle wohl länger dauerten, als bei andern, sind für einen seelenkundigen litterarhistoriker ungemein reich an interessanten einzelheiten. Aeusserlich hat dies leben freilich nie viel abwechslung geboten: er blieb nach wie vor der freie, stellenlose schriftsteller, als der er zu anfang hinausgetreten war.

Im herbst 1827 öffnete sich für ihn allerdings die aussicht nach London, wo man an die neu gegründete universität nach professoren für die englische litteratur und für die moralphilosophie suchte. Aber die angelegenheit wurde von einem der gründer der hochschule verzögert und als im nächsten

monat August die stelle noch nicht besetzt war, verzichtete Carlyle.[1])

Es lag zu vieles gegen ihn vor; Jeffrey, der in der sache mitsprach, hatte wohl den candidaten gern; aber auch er hielt ihn doch auch für „extravagant", und „too German". Das gab bei den andern, z. b. bei dem rassentreuen Brougham, den ausschlag, der — „alarmed at my German predilections", wie Carlyle sagt — unter „deutsch" wohl eine dem englischen wesen durchaus unähnliche sache verstand, und den wichtigen lehrauftrag nicht einem halben ausländer erteilen mochte. — Aehnliche szenen spielten sich in Schottland ab; dr. Chalmers an der St. Andrews universität war ende 1827 von der moralphilosophie zur theologie in Edinburgh übergetreten; Carlyle und die seinen dachten an eine bewerbung; am letzten Januar 1828 schickte Carlyle ein durch zeugnisse gestütztes gesuch ein; er bat auch Goethe um sein urteil. Aber der ersatzmann war längst bestimmt. „The Andrews Professorship, like Attila Schmelzle's seems a thing not to be counted on", — Goethe's zeugnis aber behielt er für sich zurück.

Auch in der niedern kritik wurde man auf die dauer wegen der deutschen strömungen besorgt, die Carlyle zu erregen suchte; man nahm befremdet „a murky cloud of German Transcendentalism" wahr, wohinein Carlyle sich und England hüllen sollte. Und wer vorurteilslos seine schriftstellerische thätigkeit in den zwanziger jahren übersieht, kann allerdings das bedenken beschränkter Engländer vor einer invasion des deutschen geistes verstehen.

Schon in den jugendjahren Carlyle's lassen sich viele keime für seine späteren schriften nachweisen. Die geschichte der einzelnen werke muss sowol aus den bedürfnissen seiner natur wie aus den ereignissen abgeleitet werden, die ihm freundlich oder feindlich von aussen entgegen kamen. Er war schon damals selber alles in allem, er war ein phantastischer Sartor Resartus, und ein wirklicher Friedrich, Luther und Cromwell, und die französische revolution war nur ein gleichnis, das die geschichte für seine eigenen kämpfe vorbildlich

[1]) „I have declined candidating any more there; but said that if *they* wanted me, let them speak and I would listen, and answer." — N 3, 76, 81, 165; 103.

und ahnungsvoll aufgeführt hatte. Seine persönlichkeit mit ihren vielen liebens- und hassenswerten eigenschaften steht in der mitte; er war von vornherein reich mit stoff geladen, den aber erst die berührung mit fremden mächten, vor allem mit der ausländischen litteratur, ihm zum bewusstsein brachte. Die neuen grossen gedanken der klassischen zeit Deutschlands waren seiner natur nicht durchaus fremd; sie erhellten das, was längst dunkel in ihm lag; und der forscher kommt oft in verzweiflung, wenn er über das mein und dein gewissenhaft entscheiden soll. Die „Heldenverehrung“ z. b., die zwar auf Fichte's worte schwört, konnte doch sicherlich nur von einem menschen geschrieben werden, dem es mit solchem dienste wirklich ernst war: „It is one of my finest day-dreams to see him (Goethe) ere I die,“ hatte Carlyle schon 17 jahre vorher gesagt, ehe er überhaupt von „helden und heldenverehrung“ redete; — „the wish I should have, were I in your situation,“ damit ermahnte er seinen bruder, auf der rückreise von Deutschland nach England doch jedenfalls über Weimar zu fahren, — und als 1813 das übrigens falsche gerücht von dem tode des gefeierten Washington Irving gemeldet wurde, vergoss er fast thränen: „It was a dream of mine that we two should be friends.“ [1])

Carlyle hatte bei aller scheinbaren kälte und ruhe doch auch ein tief leidenschaftliches gemüt; er stammte aus einer familie, die von alters her im rufe hitzigen blutes stand und ihren eigenen willen gegen jeden fremden durchzusetzen wusste. Aber diese temperamentvollen accente lagen bei den Carlyle's nicht eigentlich auf den forderungen der körperlichkeit und der irdischen triebe. Sie alle waren gerade in dieser beziehung ein sprödes geschlecht, das eine entsagung nicht allzu schwer empfand und das die ganz und gar nicht religiösen gebote und forderungen der natur, den hunger und die liebe, keineswegs noch künstlich steigern wollte; es steckte vielmehr in diesen schotten eine leidenschaftlichkeit für die moral, die sich in Thomas Carlyle am meisten ausgeprägt hat. Was in den früheren zeiten fanatismus und ein düster in sich hineinbrennendes puritanertum gewesen war, das gab sich in ihm, dem mann des 19. jahrhunderts, in anderen neuen formen, in einer brünstigen begeisterung für die wahrheit und das

---

[1]) N 2, 191, 241; 3, 186.



gute kund. Wie er gewaltsam nach einem klaren ausdruck für seine seltsamen gedanken rang und leib und leben dahingegeben hätte, um seinen reinen willen durchzusetzen, wie er seine sache auf die kalte und reizlose moral stellte, die von andern leuten in der vernünftigen und ruhigen überlegung des kopfes ohne die teilnahme des herzens erledigt wird, — das giebt seiner sonst fremdartigen person doch einen leisen vertraulichen schimmer.

In dieser seiner thätigkeit regt sich etwas, das mit unseresgleichen doch verwandt ist; was sich sonst als lebenstrieb zu verkündigen pflegt, die menschliche wärme, die war auch in ihm vorhanden, dessen natur nur dem an der oberfläche tastenden kalt erscheint; denn die gegenstände, wofür grade er sich erhob, lagen wo anders, als man gemeinhin vermuten sollte. Aber vor allem muss die art, wie Carlyle für die wahrheit und das gute kämpfte, die ein stück seines eigensten und innersten lebens waren, ihn rechtfertigen; er war kein moralphilister; der würde auch, statt in der sprache der dichter seine hörer von der wahrheit zu überzeugen, lieber trockene paragraphen aufzählen und nicht erst alle schrecken der verdammnis über die sünder herunterrufen, wie es Carlyle zu thun verstand. Je enger manchmal uns seine anschauungen selber erscheinen, die fürwahr oft mehr aus der verdunkelten raritätenkammer seines ichs als aus der welt und aus den menschen selber hervorgeholt waren, — um so lebendiger erscheint die art, in der er diese ansichten vertrat. Nicht das, woran ein mensch sein herz hängt, sondern die thatsache, dass er es überhaupt an etwas hängt, fordert in der geschichte immer wieder unsere teilnahme heraus. Die interessen wechseln mit den zeiten und orten; der zauber, der auf gewissen gegenständen ruhte, ist bald verflogen, und über den zopf des urgrossvaters machen sich die enkel lustig, deren manieren hinwieder ebenso gewiss von künftigen geschlechtern belächelt werden.

Wo aber ein herz leidenschaftlich und aufrichtig und unbedingt, wie das des Thomas Carlyle, für die wahrheit schlug, — da machen wir mit recht halt, um diesem ewig alten schauspiel beglückt zuzusehen.

Es ist sehr bald möglich, manche züge der eltern Carlyle's in dem sohne wiederzufinden. Man denke an die charakteristik, die er selber in den „Reminiscences“ von seinem vater ent-

warf, der eine ausserordentlich zähe, mit leben gefüllte natur, ernst und schweigsam über alle vorgänge seines innern und nur auf das wirkliche und wahre gerichtet, allem geschwätze — „clatter“ — abgeneigt war, rücksichtslos, und herr im hause, das ihm einmal gehörte; ein mensch, der zwar lange auf die gelegenheit wartete, loszufahren, der sich dann aber auch in desto furchtbareren gewittern entlud, die bei allem schrecken doch prächtig anzusehen und zu hören waren. Im zorn brauchte er keine flüche, seine worte waren scharfen pfeilen gleich, die mitten ins herz trafen. Es gab aber für diesen mann auch augenblicke der erregung, wo er wie vom heiligen geiste besucht, sein ungelehrtes gemüt in ursprünglicher, hinreissender rede entfesselte und dadurch mehr als alle bücherweisheit seinen kindern mitzuteilen vermochte.

Dieser vater kehrt mit unterschieden im sohne wieder, der freilich durch kunst und bildung seine sprech- und schreibgabe über die grenzen eines bäuerlichen gesichtskreises hin erweitert hatte.

Und neben jenem stand die frau und mutter, die den verschlossenen prophetischen mann an ihrer seite nicht immer recht verstand und ihre liebe ihm nur mit furcht vermischt auftrug, — die aber alle bedürfnisse eines weiblichen herzens an ihren acht kindern reichlich stillte. Wenn der vater mutig ins leben sah, so war die mutter furchtsam, und ihr ängstlicher sinn nahm niobidenhaft alles mögliche unglück voraus, das den segen ihres schosses etwa befallen möchte — weshalb sie um so eifriger und um so frommer ihre knaben und mädchen dem schutz des höchsten empfahl. Ja am liebsten hätte sie den ältesten, Thomas, ihrem gott ein wohlgefälliges opfer, im priesteramte walten sehen mögen.

Aber bei allen guten eigenschaften darf ein gerechter beurteiler auch die schattenseiten nicht vergessen, die Carlyle besonders im verkehre mit den menschen zur schau getragen hat. Seine eigene gattin mag am meisten darunter gelitten haben. Bei der geschichte dieser ehe wäre ein verschweigen nicht am platze. So gerne man das intimere schicksal bedeutender männer auch da übergehen möchte, wo sie aus der art schlagen und wo sie das helle bild ihrer selbst, wie es vielleicht die menschheit braucht, mit eigener hand unvorsichtig getrübt haben, — hier muss der psychologe doch

rücksichtslos das ganze elend aufdecken, das Carlyle um sich her verbreitete. Der gegensatz zwischen seiner biblischen lehre vom „Kindlein, liebet Euch", und jenem egoismus, mit dem er sich hinpflanzte und keinen finger breit wich, war manchmal zu gross, und die seufzer in den briefen der frau und freundin, die seit 1826 seine gattin hiess, sind so herzbrechend, dass man ihrem schicksal nachgehen und die umstände, an denen sie in jahrelanger qual versiechte, doch einmal prüfen muss. Froude hat dies allzu früh gethan, als die erde eben frisch über dem toten lag. Jetzt aber wird es sich Carlyle, der überall der wahrheit zu dienen vorgab, bald gefallen lassen müssen, wenn er objektiv betrachtet und die grenzenlose, andere gelegentlich geradezu vernichtende selbstsucht seines wesens auch ohne schonung geschildert wird. Ihm fehlten eben die feineren organe für eine richtige und harmonische führung, und er hatte gar kein verständnis für das bedürfen eines weibes. Es steckt in diesem propheten auch ein sonderbares raubtier, das aus der verkleidung bald heraus muss, und wenn er erst in seiner ganzen grösse, aber auch in seiner ganzen furchtbarkeit erkannt sein wird, brauchen in zukunft vielleicht solche opfer, wie eine Jane Welsh, nicht wieder auf den wüstengängen der löwenmenschen seines schlages zu bluten.

Bei der litteraturbetrachtung gilt ebenso wenig wie anderswo der verfängliche satz: „Comprendre c'est tout pardonner." Alle thaten sollen zwar auf ihre gründe zurückgeführt und auf ihre seelischen vorbedingungen hin geprüft werden; wir wollen eins aus dem andern begreifen, aber wo wir einen menschen in unseliger verblendung oder anlage so handeln sehen, dass es den forderungen des gesunden lebens widerspricht und andere darunter leiden, da bleibt diese thatsache, auch wenn wir ihr wie und warum begreifen, doch in fragwürdiger, unverzeihlicher gestalt bestehen. Denn der wert oder unwert aller menschlichen thaten kann nun und nimmer, auch hier nicht, von dem grad des verständnisses abhängen, das wir zufällig für ihre gründe zeigen; und der litteraturforscher, der den advokaten für seinen klienten gemacht hat, muss doch zugleich auch der anwalt sein können, der sich zum wohl des grossen ganzen noch auf

einem höheren, über der persönlichkeit stehenden forum zu bewegen weiss, auf dem er klage zu führen, und wo er urteil zu sprechen hat.

II.

CARLYLE ALS UEBERSETZER.

a) German Romance.

Die sammlung „Specimens of German Romance“ von Carlyle erschien in Edinburgh, 1827, in vier bänden, deren erste beiden Musaeus, Fouqué, und Tieck, Hoffmann, und deren letzte Jean Paul und Goethe umfassten. Die titelblätter der bände tragen gefällige, aus dem text der novellen kurz erläuterte stiche von Heath und Lizars, je eine szene aus einer der erzählungen des bandes in kleinen figuren darstellend, die hier und da wohl unabsichtlich, doch in leichter verzerrung gezeichnet worden sind: im ersten bilde geleitet der wirt aus der „stummen liebe“ des Musaeus den jungen Franz vor das verzauberte schloss; dann verkündet die alte dem „blondem Eckbert“ im walde, dass die einstige geliebte seine schwester war; Jean Paul's „Schmelzle“ entdeckt im garten die diebskanonen, und endlich findet der „Joseph“ in Goethe's Wanderjahren auf dem wege seine Maria. Das waren gut gewählte szenen[1]) aus denjenigen autoren, die Carlyle später in seiner sammlung beibehielt. Denn in den folgenden auflagen mussten Hoffmann mit seinem „goldenen topf“, und Fouqué mit „Aslauga's ritter“, die ja auch bei den illustrationen nicht vertreten sind, wieder ausscheiden.

In der grossen volksausgabe haben die beiden ebenfalls keine aufnahme gefunden; die Wanderjahre aber wurden von den „Specimens“ abgelöst und mit den Lehrjahren zu dem dreibändigen „Wilhelm Meister's Apprenticeship and Travels“

---

[1]) Die vier erläuterungen zu den bildern heissen:
„after opening the door, he handed Franz the bosket“ —
„and Bertha was thy sister“ —
„Thus was I standing, perhaps half a nails breadth from the trigger.“ —
„She seemed to be asleep or in a swoon.“
Ein exemplar der sammlung findet sich auf der Berliner universitätsbibliothek.

endgiltig vereinigt. Die gründe aber, weshalb Carlyle gerade jene zwei dichter verwarf, sind nicht ganz klar; vielleicht wollte er seine arbeit runden, und statt von vielen etwas, lieber mehr von den wenigen bieten. Die erzählung Hoffmann's, die mit allerlei sinnestäuschungen in einer überaus schwelgerischen sprache arbeitet und zum schluss auf eine allegorie der poesie hinausläuft, spielte auch am ende nicht in der welt, in der gerade er gerne lebte.

So sind die litterarischen einwirkungen, die von Hoffmann aus sich vielleicht bei Carlyle geltend machen, kaum der rede wert; und die skizze „Life of Hoffmann", die dem „goldenen Topf" voraufging, schloss sich viel zu eng an deutsche berichterstatter an, um als eine persönliche äusserung Carlyle's zu fesseln.

Die wichtigen und in der sammlung ausführlicher vertretenen schriftsteller waren schon in der ersten ausgabe: Musaeus, Tieck und Richter. Der erstere, mit der Stummen Liebe, Melechsala und Libussa vertreten, konnte den Engländern die eigentlich unterhaltende lektüre bieten. Die märchen des Musaeus sind freilich ungläubig erzählt, weil der dichter jeden augenblick aus den sagenhaften gegenden und zeiten in das achtzehnte jahrhundert überspringt, um einige empfindsame leute oder schlechte romanschreiber zu verspotten. Das kolorit ist nicht echt, und wie so manchmal in Walter Scott's werken, wird auch hier der historische hintergrund der erzählung erst durch die doch eigentlich anachronistische beleuchtung der neuzeit geschaffen. Aber Musaeus trägt die märchen ungemein elegant vor, und benimmt dadurch seinen gespenstern alles grausen, so dass ihr spiel eher anmutig als ängstlich dem leser die stunden vertreibt, wie jenes haarschneiderabenteuer auf dem westphälischen verwunschenen schloss in der „Stummen Liebe" (Dumb Love). Er liebt es über seine zaubereien zu scherzen, wenn er zum beispiel auf die einzelheiten des rosenwunders im korb der frommen Elisabeth eingeht: „Das corpus delicti hatte sich wirklich in die schönsten aufblühenden rosen verwandelt; aus den semmeln waren weisse, aus den schlackwürsten purpurfarbene, und aus den eierkuchen waren gelbe rosen geworden. Der von der unschuld seiner gattin überzeugte gemahl nahm nun eine der rosen und steckte sie zum triumph auf den hut. Die geschichte meldet aber nicht, ob er den folgenden tag eine verwelkte rose oder eine schlackwurst

darauf fand." Das märchen verliert bei diesem erzähler seine keuschesten reize, und was wie im dämmer der wälder wandeln sollte, wird von Musaeus in die künstliche und freiwirkende beleuchtung des Salons gerückt. Aber Carlyle traf unter den vielen erzählungen doch eine glückliche wahl. Die „Stumme Liebe" spielt in den kreisen des mittelalterlichen bürgertums: „Melechsala", eine rittergeschichte, behandelt des grafen von Gleichen kreuzfahrt ins Morgenland, seine verbindung mit der tochter des egyptischen sultans, und die spätere doppelehe auf seinem schloss in der heimat; in der „Libussa" endlich wirken elfen und menschen zusammen, um für Böhmen eine herrscherfamilie zu schaffen. Das war ein reiches bild, in dem so ziemlich alle stände des festlandes den insularischen lesern zur anschauung kamen.

Bei den Tieck'schen erzählungen mochte Carlyle den zweifelhaften ruf berücksichtigen, den unsere litteratur bei den schlecht unterrichteten Engländern genoss, die das geheimnisvolle, grausige und gespenstische für ihr eigentliches gebiet hielten. In Tieck, dem kunstdichter, kam gerade dieser unser hang zum wunderbaren prächtig zur geltung, wenn er die erst überzeugend vorgetragene wirklichkeit unmerklich ins märchenhafte überzuführen wusste, aus dem er nachher unversehens dann das alltägliche wieder herausschälte. Auf dieser verbindung des menschlichen und geisterhaften beruht der unheimlichste reiz seines „Phantasus". In den blonden „Eckbert" klingt schwermütig das motiv unseliger geschwisterliebe an, die katastrophe ist gewaltig vorbereitet, und der wahnsinn, dem Eckbert am schluss verfällt, schleicht tückisch seinem opfer durch die erzählung nach, bis er es überwältigt und vernichtet hat. Ebenso unheimlich wirkt der „Runenberg", wo man sich fragen möchte, ob nicht der spuk am ende die ausgeburt des ungesunden hirns des helden, eines jägers, und das ganze statt eines märchens nicht bloss eine krankheitsgeschichte sein soll. Der getreue Eckart, der, balladenhaft geraten, in poesie und in prosa erzählt wird, führte in seinem zweiten teile die sage vom Tannhäuser („The Tannhäuser or *Pinehouses*") in England ein, als ein bescheidenes vorspiel für das grosse musikdrama, das einige jahrzehnte später auch den weg aus Deutschland über den kanal gefunden hat.

Wie sich dann in der zweiten von Carlyle ausgewählten

erzählung, den „Elfen“, der düstere wald vor der eingeweihten klei- heldin öffnet und in ein Elfenreich verwandelt, wo ...ten kräfte der erde, des wassers und des feuers in ...r arbeit thätig sind, wie dieser garten von seltenen ...en blüht und von holden wesen belebt wird: das musste ... Engländer, der selber keine grosse erfindung und phantasie ...sass, besonders reizend erscheinen. Die wunder des feen-...andes werden in geschickter spannung vorgeführt, bis zu der ankunft des merkwürdigen vogels, der dem elfenkönige vorausfliegt und auf einem baume des gartens ausruht und singt.

„Dieser herrliche und schöne vogel“, wird später erzählt, „heisst Phönix, er wohnt fern in Arabien auf einem baum, der nur einmal in der welt ist, so wie es auch keinen zweiten Phönix giebt. Wenn er sich alt fühlt, trägt er aus balsam und weihrauch ein nest zusammen, zündet es an und verbrennt sich selbst; so stirbt er singend und aus der duftenden asche schwingt sich dann der verjüngte Phönix mit neuer schönheit wieder auf. Selten nimmt er seinen flug so, dass ihn die menschen sehen, und geschieht es einmal in jahrhunderten, so zeichnen sie es in ihre denkbücher auf und erwarten wundervolle begebenheiten.“

Carlyle hat den wundervogel, der ihm hier in Tieck's „Elfen“ in glänzendem gefieder und mit einem sehnsüchtigen lied zum ersten male begegnete, nicht vergessen. Er schuf diese seltene erscheinung, den Phönix, später allmählich zu einem symbol des lebens und der menschlichen gesellschaft um, die sich unter schmerzen der selbstverbrennung, auch in gewissen zeiträumen zu erneuern hat: „Wenn der Phönix sein nest entzündet, fliegen dann nicht funken umher? .... In welchem jahre der gnade solche Phönix-verbrennung stattfinden wird, braucht ihr nicht zu fragen ... Wieviel zeit die Phönix-todes-wiedergeburt verlangt, das hängt von ungesehenen zufällen ab. Wenn aber das schicksal der menschheit anböte, dass nach etwa zwei jahrhunderten der verzehrung und verbrennung, mehr oder weniger lebhaft, die feuerschöpfung vollendet sein und wir uns wieder in einer lebendigen gesellschaft und nicht länger im kampf, sondern bei der arbeit befinden sollten — wäre es dann nicht klug von den menschen, den handel zu wagen?“ So verficht er im Sartor die meinung, dass die alte kranke gesellschaft entschlossen sich verbrennen

lassen soll, freilich „mit anderer feuerung, als mit spezereien, aber im glauben, dass sie ein Phönix ist und dass eine neue himmelsgeborene junge schöpfung aus ihrer asche entstehen wird.“

Und um ihn selber in seiner eigenen sprache mit einer eng an Tieck gelehnten stelle (Sartor 171) reden zu lassen: „Find Mankind where thou wilt, thou findest it in living movement, in progress faster or slower: the *Phoenix* soars aloft, hovers with outstretched wings, filling Earth with her music; or as now, she sinks, and with spheral swan-song immolates herself in flame, that she may soar the higher and sing the clearer.“

Für die schwermut der entsagung in der letzten geschichte Tieck's, dem „Pokal“, war Carlyle von natur sehr empfänglich. Die geschichte ist zweigeteilt, eine ordnung, die Tieck auch in den Elfen bevorzugte, wo sich die geschicke der Marie später an ihrem kind Elfriede wiederholen. Der erste abschnitt bringt das abenteuer eines jünglings, das in der beschwörung des bildes eines geliebten mädchens aus einem becher gipfelt, aber wegen der unvorsichtigkeit des zuschauenden bald ein jähes ende nimmt; und dann sehen sich nach 40 jahren die vom schicksal einst getrennten liebenden wieder, er ein müder greis, und sie die verwitwete mutter einer blühenden braut; aber beide finden sich nun in freundschaft zu einander.

Anfang Juni 1827 hatte Carlyle einen aufsatz über J. P. Fr. Richter geschrieben, der am 26. schon fertig, auch bald gedruckt wurde. De Quincey, der den dichter, ohne viel von ihm zu wissen, als einen riesen neben Goethe den zwerg hinstellte, hatte die bekanntschaft mit Jean Paul vermittelt, die Carlyle zunächst enthusiastisch pflegte: „Germany has long loved him; to England also he must one day become known; for a man of this magnitude belongs not to one people, but to the world.“ Später änderte sich freilich das urteil und Goethe schob sich wieder in den vordergrund.[1]) Im August 1829 war Carlyle abermals mit ihm beschäftigt; und unter dem titel „Jean Paul Friedr. Richter again“ wurde die neue arbeit in die Foreign Review aufgenommen.

---

[1]) E 1, 21. — „In my opinion, he (J. Paul) was far inferior to Goethe“ L 211.



Im „Attila Schmelzle", der ersten aus Jean Paul übersetzten erzählung, werden geschmacklose albernheiten von tiefsinnigen einfällen abgelöst; denn dieser schriftsteller spielt lange den albernen possenreisser, um sich dann plötzlich mit einer glänzenden metapher neben die grossen dichter aller zeiten zu stellen. Jean Paul's sprunghafte art zu denken und zu schreiben, war dem Engländer verwandt, der sich in seinem stil auch keine vorschrift geben liess. Die kleine erzählung wickelt sich umständlich und nicht ohne jene trauliche stimmung ab, die Carlyle selber später im Sartor über menschen und dinge zu breiten verstand. Zwar hatte er gerade diese novelle, den Schmelzle des Jean Paul, in keiner deutschen kritik erwähnt gefunden, aber er traute ihrem wert und seinem urteil: „I must give it on my own responsibility, as one of the most finished, as it is at least one of the simplest, among his smaller humorous performances." Der feldprediger Schmelzle gehört freilich nicht ganz der gattung von leuten an, die der künftige „heroworshipper" bewundern durfte, denn „Attila" ist ein sonderling, der sich den dingen in der wirklichkeit ebenso kläglich gewachsen zeigt, wie er prahlerisch mit ihnen in seinen träumen umgeht: ein riese in der einbildung, ist er im licht des tages doch nur ein zwerg, dessen selbstvergrösserungssucht durch die ereignisse, vor denen er ohne besinnen reissaus nimmt, allemal drollig widerlegt wird: „O thou lioness!" said Attila Schmelzle, on occasion of a similar rescue, „why hast thou never been in any deadly peril, that I might show thee the lion in thy husband", so glossierte Carlyle noch in seinem Essay „Heyne" (E 2, 73) das tapfere benehmen der frau Theresa Heyne, die ihren ängstlichen mann 1813 erfolgreich gegen die kossaken verteidigte. — Uebermütig im reden, ängstlich im thun, scheint Attila Schmelzle das komische gegenstück jener heroen Cromwell, Friedrich, Luther und Napoleon zu sein, deren formen schon damals gigantisch an Carlyle's horizonte lagerten. Wenn es aber Schmelzle wegen seiner ungeschicklichkeit im leben nicht zu einer anständigen stellung bringt, so gab ihm Carlyle lächelnd recht, weil er sich im grunde seines herzens selber zu keinem staatlichen amte verstand, weil er später seinem Teufelsdröckh in Sartor ja doch auch nur zu einer windigen scheinprofessur verhalf und selber noch im jahre 1847, als einmal wieder eine anstellung von fern in sicht war, an

Varnhagen schrieb: „I wait *unbeschreiblich ruhig* (as Attila Schmelzle has it) for that questionable consummation.“ In seinen briefen tauchen überhaupt gelegentlich die Jean Paulschen figuren auf; „We have now money like *Schmelzle* and his wife“, 26. Nov. 1827, und als er seinem bruder einmal ein packet mit allerlei kleinigkeiten nach München sandte, schrieb er: „A collection of handbills, as *Quintus Fixlein* would say, must always be very incomplete.“

Eine ganz erschöpfende darstellung aller beziehungen Carlyle's zu unsrer litteratur wird immer schwieriger; denn neben den starken dürfen dann auch allerlei kleine fäden nicht vergessen werden, die Carlyle zwischen Deutschland und England spann, die aber die übersicht sehr zu verwirren drohen. Denn haus und hof, er selber wie seine umgebung, sein körperliches und sein geistiges verhalten, das alles war zum grössten teil vor seinen augen in deutsche beleuchtung getaucht. Dem sohne schien seines vaters mächtiges haupt ähnlich dem Goethe'schen, und von seines vaters wesen endlich gab Carlyle jenes merkmal an, das er mit Goethe allgemein gerade dem deutschen volke zuzulegen pflegte, die tapferkeit: „I can call my Father a brave man (*ein tapferer*).“ [1]) Ein prächtiges ferkel, das dem einsamen paare in Craigenputtock einige unterhaltung schaffen mochte, wurde nach J. Paul's Fixlein gar nun Fixie getauft.

Diese zweite novelle Jean Paul's, der Quintus Fixlein, den wir hier mehrfach erwähnten, nimmt sich sehr idyllisch aus. Die ereignisse werden, getränkt mit gefühlen, niemals ohne die lebendig ausgedrückte teilnahme des erzählers und seiner helden am leser vorbeigelassen. Jean Paul arbeitet hier öfter mit den materialien Klopstocks, nur dass er sich nicht wie jener zu gott und den heiligen hinaufbegiebt, sondern umgekehrt die zartesten seraphischen gestalten aus dem himmel für seine erde herabholt. Seine menschen haben alle einen blassen zug, sie besitzen viel gemüt, aber wenig richtige irdische leidenschaft: ein mangel, den der dichter in den stärkeren momenten der handlung gewöhnlich mit einem unmass

---

[1]) Vgl. R 1, 10; 20: „the upper part of it strikingly like that of the *Poet Goethe.*“ — R 1, 81: „I remember one exquisite pig which we called Fixie (*Quintus Fixlein* of Jean Paul).“



von schilderungen zu verdecken sucht. So führt er seine liebespaare fast allemal ins freie unter das morgen- und abendrot, das er in der entzückung seines herzens dann freilich mit den eigenartigsten und wunderbarsten worten schildert. Die ganze natur fängt auf einmal an zu glühen, und täuscht uns mit ihren farbenspielen über die stummen menschen, die sich darunter befinden, hinweg.

Auch Fixlein ist wie Schmelzle mehr ein mann der pläne und der einbildung, als gerade der that; wenn er an seinem 32. geburtstag zu sterben glaubt, weil einige verwandte gerade zufällig an solchen tagen verschieden sind und er durch eine gewaltkur erst von diesem wahn und vom tode wieder errettet werden muss, so giebt das doch einen der bizarrsten und besten abschnitte der erzählung. Das ganze leben Fixleins spielt sich im bescheidenen landhause ab, dessen enge grenzen ja auch Carlyle durch persönliche gewohnheit lieb gewonnen hatte. Das verhältnis der mutter zum sohn, die in ihrem Quintus einen neuen wundermenschen und künftigen messias zu sehen glaubt, erinnerte freundlich an die gläubige zuversicht, mit der man auch ihn, den jungen Thomas, einst im elterlichen hause in Schottland betrachtet hatte. Dass aber die wüste und geradezu frevelhaft willkürliche komposition der Jean Paul'schen erzählungen eine kecke herausforderung nach Weimar war, wo man ehrlich und mühsam arbeitete und wo Schiller das drama und Goethe die lyrik und epik auf das bedürfnis der motivierung sorgfältig begründet hatte, — das erkannte Carlyle nicht, dem solche, angeblich dichterischen freiheiten wohl gefielen. Jean Paul ergeht sich in anekdoten, er möchte von der ganzen welt auf einmal erzählen, und kann sich dabei doch nicht auf das wichtigste, d. h. auf sich selber besinnen; er giebt, weil er zu viel bescheeren will, am ende wenig oder gar nichts. Seine merkwürdigen dichterischen manieren lassen sich historisch kaum erklären; und dieser sonderliche mann muss wohl so, wie er ist, ohne vorgänger und hoffentlich auch ohne nachfolger hingenommen werden. Mit einer all zu starken phantasie begabt, die alles in bildern und verhüllungen und nichts mehr in der gestalt, wie es wirklich war, sehen konnte, dabei im einzelnen zu kleinen pfiffigen spielen des verstandes aufgelegt, immer findig die entferntesten gegenstände sinnreich auf einander zu beziehen, aber jeder künstlerischen übersicht

und anordnung unfähig, keine herrschernatur, um bunt zusammengeworfene massen unter ein einheitliches regime zu bringen, — ist Jean Paul als dichter seinem volke ohne gnade abgestorben. Es wäre der mühe wert, einmal nachzuforschen, wie sich England gegen den fremden, von Carlyle so nachdrücklich empfohlenen gast benommen hat, ob man ihn wohlwollend mit der entschuldigung des originals hinnahm, oder ihn mit samt den dunkelheiten, der überladung und eigenwilligkeit seines stils entschlossen nach Deutschland zurückwies, wo damals immerhin zahlreiche bewunderer seiner warteten. Denn gerade diese formenlosigkeit wurde ihm bei uns vielfach gern verziehen; es ist den Deutschen immer schwer geworden, in der kunst die richtige verbindung zwischen dem inneren und äusseren, zwischen der form und dem inhalt zu würdigen und die Klopstock'schen dichtungen hatten unsere litterarischen klassen, wie schon Schiller gelegentlich klagt, allzulange an die verschwimmenden umrisse gewöhnt.

Wie aber Carlyle bei Schiller, dem Marschall „Vorwärts" der deutschen litteratur, seinen mut kräftigen, wie er bei Goethe den drang nach aussen auf die that richten und selbstbeherrschung und entsagung üben lernte, wie er an Novalis seinen glauben stärkte, so wurde er vor allem von Jean Paul zum „humor" erzogen. Denn „der wahre humor", definiert Carlyle, — und für eine geschichte dieser seltenen lebensstimmung wird auch seine ansicht einmal wichtig sein, — „entspringt weniger dem kopfe als dem herzen, sein wesen ist die liebe, nicht die verachtung. Er zielt nicht auf ein gelächter, sondern auf ein stilles lächeln ab, das viel tiefer liegt, er ist eine art umgekehrter erhabenheit: gleichsam das, was unter uns ist, zu unserer teilnahme erhebend, während bei der erhabenheit dasjenige, was über uns, in unsere teilnahme herabgezogen wird." [1]) Und Schiller folgend, der die höchste vollendung aller menschlichen fähigkeiten im „spiel" gegeben sah, meint Carlyle: „true humour is sensibility, it is this *sport* of sensibililty, wholesome and perfect therefore"; er vergleicht dann den humor mit der spielenden neckenden zärtlichkeit einer mutter für ihr kind. Vor einer verwechselung des humors

[1]) Vgl. auch: „there is more joyous laughter in the heart of Richter than in any other German writer." L 213.



mit der empfindsamkeit oder mit der ironie und karrikatur warnend, sucht er kurz den humoristischen gehalt bei Swift, Ben Jonson, Cervantes, Ariost, Montaigne, Voltaire und Molière, und in der deutschen litteratur bei Lessing, Wieland, Tieck und Goethe zu bestimmen: „Aber von allen diesen kann sich keiner an tiefe, gehalt und kraft des humors mit Jean Paul messen."

Aber die visionen Jean Paul's, die so plötzlich wie mächtig aus dem kleinkram und dem wust seiner erzählungen emportauchen, machten auf Carlyle einen unauslöschlichen eindruck: „Seine träume sind tief, wie die des Dante, träume der vernichtung, vielleicht von nichts übertroffen ausser von den prophetischen büchern der bibel." Das traf besonders bei jener mitternächtlichen phantasie Jean Paul's zu, die Carlyle, der alles gern in symbolik verwandelte, später als das ringen einer alten und neuen zeit auffasste und die er bedeutsam auch in dem motto seiner streitschrift „Past and Present", vergangenheit und gegenwart, ausspielte.[1])

Noch etwas anders, ganz persönliches zog Carlyle, der immer nach den zeichen der zeit sah, neu und bedeutsam bei Jean Paul an: nämlich die armut, mit der dieser doch als schriftsteller klaglos den kampf ums dasein begonnen hatte: „a great man struggling with adversity", war nach seiner meinung ein in England bisher ganz unbekanntes schauspiel.[2]) Das war der eigene fall Carlyle's, der sich mittellos unter die schreibenden begeben, und als freier mensch mit aller empörung das kapital bestritten hatte, das allein ein recht zur rede geben sollte. Es lagen ja genug demokratische elemente in diesem Schotten, der trotzig über die reichen dichter und dichtenden „Lords" (damit war auch Byron gemeint) spottete: „We have no men of letters now, but only literary Gentlemen".

---

[1]) Am schluss der vorlesungen über litteratur 1838: „It is my hope that the words which were spoken by Richter in the end of the 18th century, are to come true in this .... 'as yet are struggles. It is now the twelfth hour of the night (it was, indeed, an awful period); birds of darkness are on the wing (evil and foul things were meditated on); the spectres uproar; the dead walk; the living dream. Thou, Eternal Providence, wilt cause the day to dawn!'"

[2]) E 3, 32. „Can a man without capital actually open his lips and speak to mankind .... Did he not even keep a gig? This was not a nobleman, nor gentleman, nor gigman; but simply a man."

Die sammlung German Romance war geschickt zusammengetragen, denn jeder der drei hauptdichter, die hier zu worte kamen, war von dem andern wesentlich verschieden, und für sich eine litterarische persönlichkeit. Die anmutigen plaudereien des Musaeus und die schaurigen geschichten Tiecks, die beide, jener zweifelnd und dieser gläubig, märchenhafte dinge behandelt hatten, schloss Carlyle mit Jean Paul ab, der sich in drolliger geberde halb lächelnd, halb verzagend in der wirklichkeit zurecht zu finden suchte. In dieser reihenfolge der dichter kam unwillkürlich auch das urteil Carlyle's zum ausdruck, der von Musaeus und Tieck, die nur erzählten, viel weniger als von Jean Paul's tiefsinnig philosophierenden historien hielt. Aber just wegen dieser mannigfaltigkeit war den übersetzungen auch eine breitere basis im publikum gesichert: die an seichte kost gewöhnten elemente konnten beim Musaeus bleiben, während sich andere eher an den bunt gedeckten tischen des Jean Paul nähren mochten.

b) Carlyle's übersetzung der Lehr- und Wanderjahre Goethe's und der erzählungen Jean Paul's.

Goethe schrieb an Carlyle nach dem empfang von „Wilhelm Meister's Apprenticeship“, dass er „wegen vieler unabwendbaren obliegenheiten eine ruhige vergleichung der bearbeitung mit dem originaltext“ noch verschieben müsse, „die vielleicht für mich eine schwerere aufgabe sein möchte, als für irgend einen dritten der deutschen und englischen litteratur gründlich befreundeten.“ Carlyle hat nun selber an seiner bearbeitung der Lehrjahre noch eine gewisse ungleichheit getadelt, weil er bei zehn seiten täglichen übersetzens erst immer auf der letzten richtig im gang gekommen zu sein glaubte, während er sich später über die Wanderjahre (Wilhelm Meister's Travels) viel zufriedener geäussert hat. Es lohnt sich gewiss, jenen absichten Goethe's zu folgen und einmal die arbeitsmethode Carlyle's nach der übersetzung des Wilhelm Meister zu bestimmen, der noch die übertragung der beiden novellen Jean Paul's angeschlossen werden mag. Denn eine besondere charakteristik und nachprüfung aller „Translations“, auch der erzählungen des Musaeus und Tieck, wo

Carlyle kaum etwas geändert und sich dem deutschen texte peinlich angeschlossen hat, ist unnötig; dagegen sind „der Feldprediger Schmelzle“ und der „Quintus Fixlein“ des Jean Paul wegen der vielen formalen schwierigkeiten interessant, die bei einer übertragung zu überwinden waren. Und diese beiden deutschen schriftsteller, Goethe und Jean Paul, haben ja auch vor allen andern den stil Carlyle's in seinen aus- und inländischen elementen beeinflusst, was ein späteres kapitel ausführlicher nachweisen wird.

Die „Wanderjahre“ bieten uns freilich keine so reiche ausbeute wie die Lehrjahre; sie sind als Carlyle's letzte übersetzung von gröberen versehen fast ganz frei. Er legte seiner arbeit den Goetheschen text aus dem jahre 1821 zu grunde, den er fast ohne kürzung übertrug. Aus den einleitenden gedichten fielen nur die verse an Ottilie von Goethe und die vier strophen: „Wie man nur so leben mag?“ weg; ausserdem wurde die Geschichte der „pilgernden Thörin“ am schluss des 17. kapitels mit einigen entschuldigungen ausgelassen, die Carlyle eigenmächtig in den text einschob.[1]) Während er sich bei der übersetzung der „Wanderjahre“ sehr geübt zeigte, trat er dagegen in den „Lehrjahren“, mit denen es die untersuchung hauptsächlich zu thun haben wird, manchmal doch noch unsicher auf. Dass aber uns als Deutschen im urteil über die „Translations“ eine gewisse einseitigkeit anhaften wird, ist wohl selbstverständlich; denn nur ein Engländer vermag am ende ganz richtig ihr sprachliches gepräge abzuschätzen. Man muss ferner aus den zeitschriften der zwanziger und dreissiger jahre ein bild von der aufnahme gewinnen, die Goethes Wilhelm Meister und die deutschen romantiker in dieser übersetzung fanden; man muss auch bestimmen, ob sie heute noch dem genius der englischen sprache genehm oder von andern arbeiten endgiltig überholt worden ist. In Fraser's Magazine machte sich im Juni 1833 ein berichterstatter entschieden über den stil der „Translations“ lustig, die freilich weit ab vom leben, das Carlyle peinlich mied, am grünen

[1]) „The quaint, fitful and most dainty story of the Foolish Pilgrimess, with which our two friends now occupied their morning, we feel ourselves constrained, not unreluctantly, by certain grave calculations, to reserve for some future and better season.“ Tr 166.

tisch entstanden und dem beweglichen und lockern sprachgeist Englands in der that sehr entfremdet waren.[1])

Goethe's Wilhelm Meister.

In syntaktischer beziehung wurde die sprache Goethe's von Carlyle wenig angetastet. Die langen deutschen satzgefüge sind sehr selten in kleinere abteilungen aufgelöst. Gelegentlich — und das auch nur im anfang der arbeit — wird ein ausruf nüchterner in eine behauptung verwandelt: „Mit welcher neigung, welcher dankbarkeit erinnerte sie sich des abwesenden Norberg! Wie lebhaft nahm sie sich vor .... Her esteem for the absent Norberg was of course unbounded: she meditated only ..." — „Wer wagte hier zu beschreiben .... „It is not for us to describe." — oder eine bejahung wird als verneinung anders wiedergegeben: „liess sehen .. did not hide."[2])

An einzelnen stellen der ersten drei bücher der Lehrjahre liess sich Carlyle manchmal zu einer unnötigen, dem original nicht entsprechenden breite verleiten, in dem bestreben, möglichst alles wiederzugeben. „Ich lag der mutter an", nimmt sich auf Englisch unbeholfen aus: „For this purpose, I had recourse also by constant entreaties to my mother," — „lass uns das selige glück mit bewusstsein geniessen", wird auf zwei verben verteilt: „let us prize the sweet happiness and consciously enjoy it." Philinens frische worte: „wenn ich dich liebe, was geht's dich an", klingen umständlich zurück: „if I have a touch of kindness for thee, what hast thou to do with it"; ebenso pedantisch lauten die beiden adjectiva „geheimnisvoll und bedächtig" englisch: „with a show of mystery and eager circumspectness". Auch ganze sätze werden noch in die länge gezogen, aber doch nur in so vereinzelten fällen, dass selbst bei der ausführlichen wiedergabe eines einzigen beleges unsre charakteristik des Carlyleschen übersetzerstiles

[1]) Fraser's Mag. June 1833, VII 706. Die übersetzung des Wilhelm Meister sei zu ehrlich, „so Teutonical in raiment, in the structure of sentence, the modulation of phrase, and the round-about, hubble-bubble, rumfustianish, roly-poly growlery of style, so Germanically set forth, that it is with difficulty we can recognise them to be translations at all" — „from the Fatherlandish dialect of High-Dutch to the Allgemeine-Mid-Lothianish of Auld reekie."

[2]) A 1, 3, 78.



schon eine falsche und ungehörig verdickte linie zeigen würde.[1])

Die einfache bildersprache[2]) Goethe's bereitete wenig schwierigkeiten; die phantasie des Engländers konnte mühelos folgen, und die änderungen sind deshalb auch gering: „Sie kamen aus dem hundertsten ins tausendste", umschreibt Carlyle, „they overshot all bounds." Die „goldenen äpfel in silbernen schalen", die der künstler nach Goethe's ausspruch seinen gästen reichen soll, vereinfachte Carlyle zwar zu „*silver* apples in platters of silver"; bei einer späteren stelle „die goldenen äpfel des göttlichen worts aus irdenen schalen", liess er aber doch „the *golden* apple of the word ... on earthen platters", stehen.[3]) Einem deutschen vergleich, der dem englischen geschmack noch etwas zu kühn erschien, hängt Carlyle eine entschuldigung um: „Er selbst schien bei diesem spiele nur durch die finger zu sehen" = „seeming only to look at the transaction, *as it were,* through his fingers"; und das gewagte, die eindrücke des gesichts und gehörs freilich unschön vermengende bild Goethe's: „So wälzte sich auch der schneeball des beifalls zu einer ungeheuren grösse", macht Carlyle als seltsame und gespreizte Metapher mit recht noch besonders kenntlich: „the general approbation was *like* a snowball, rolling itself into a monstrous size." Ein anderes mal werden die vorlagen ein wenig ausgemalt: „Die trauer des unbekannten schloss sein beklommenes herz auf" = „had again opened the *avenues of his heart.*" — „Reiter und wagen sind verschwunden" = „had vanished *like a dream*"; aber selten wird ein bild ganz ausgewischt wie in dem folgenden von Carlyle wohl nicht recht verstandenen fall: „er glaubte ihm ein rechtes bad angerichtet zu haben" = „showing great anxiety to have that person punished for his disobedience."

Die feinsten schattierungen der Goetheschen sprache, die natürlich nur von Deutschen selber bemerkt werden können, wurden in der übersetzung übersehen. Die bildungsfähigkeit der verben, deren bedeutung sich durch ein blosses vorwort nach allen möglichen richtungen verändern

---

[1]) A I, 9. 23. 125; vgl. 42. 84. 94. 140. 206. II, 48.
[2]) A I, 185; 13. 88; 117. 201. 139.
[3]) A II, 12. 102.

lässt, war im Englischen vielleicht nicht so bald nachzumachen: „ich studierte das stück ganz in mich hinein“ — „verweine mir deine schönen augen nicht“, umschreibt Carlyle in ganz anderer weise: „I laboured to stamp the whole piece upon my mind“, „do not spoil your pretty eyes with crying.“ Die leichte wendung in den Wanderjahren: „drösele dir's nicht auf“! wird schwerfällig wiedergegeben: „torture not thy heart with it“. Und das herzig lässige wort des blonden Friedrich: „mir hat sie's ganz eigen angethan“, läuft auf hohen stelzen herum: „she has managed me in some peculiar style.“ Goethe's zusammensetzungen wurden wieder getrennt: „mit einem solchen tiefwünschenden blick“ = „with such a deep wistful look.“ [1]) Die substantivierung des neutralen adjektivs, wodurch der deutsche ausdruck weit über das entsprechende substantiv hinaus erweitert und verallgemeinert wird, musste als im Englischen wenig gebräuchlich vermieden werden: „Das ehrwürdige = true nobleness, das ökonomische = the commercial part of the affair, das einzige irdische an ihr = the only earthly things about her.“ [2]) — Solchen worten, auf welche die deutsche sprache stolz zu sein pflegt, wie „innigkeit“ oder „gemüt“ (mind, soul), suchte Carlyle gelegentlich durch grössere ausführlichkeit nahezukommen, und die allerdings schwer zu greifende „gefühllose deutlichkeit“ Goethe's wurde von ihm übersetzt: „a clear though unconcerned preception“. „Die innigkeit, in der ein künstler bleiben muss“, wird verwandelt in: „that intimate presence with a special object which an artist must long continue in.“ [3]) Die „fülle des herzens“, in der das 18. jahrhundert in Deutschland geschwelgt hatte, nahm Carlyle wörtlich herüber, „his fulness of the heart“. Auffällig scheint die wiedergabe von verdruss durch: „spleen“ oder „with a splenetic tone“. [4])

Die spärlichen klangeffekte [5]) der Goetheschen prosa, die ihre innere melodie nicht mit wohlfeilen reimen und äusseren mitteln bestritt, liessen sich am ehesten bei allitterationsfällen in der stammverwandten englischen sprache von natur

---

[1]) Tr 22.
[2]) A I, 12. 33. II, 241. I, 69. 131. II, 210.
[3]) A I, 186. II, 198.
[4]) A I, 227; vgl. die beilage bei Keiper, Stolberg p. 139. A I, 95. 97.
[5]) A II, 151. 168. 217. 233. Tr 122.

leicht wiedergeben. „Herz und hand“ = heart and hand, „stockend und stammelnd“ = sluttering and stammering, „leibte und lebte“ = looked and lived; bei 'lebte und webte' reimen an anderer stelle die auslaute = lives and moves; bei „dach und fach“ = „roof and room“ und „kopf und herz“ = „head and heart“ lässt Carlyle die anlaute zusammen tönen.

Die angewohnheit Carlyle's, menschen und dinge mit dem beiwort *„poor“* zu bedauern, hat sich auch in der übersetzung nicht ganz verleugnet. So erzählt Wilhelm Meister gleich zu anfang von seinem kindertheater unter anderem: „ich liess im feuer der aktion meinen Jonathan fallen.“ Carlyle führt dies barmherzig weiter aus: „I let *poor* Jonathan fall“; und „Es ahnte meinem geliebten, versetzte Marianne dagegen mit thränen“: „My *poor* Wilhelm, said the other all in tears; ...“ Wenn aber nach dem gefecht mit den räubern von den „wunden des hingestreckten jünglings“, „the wounds of the *poor* youth who lay before her“, oder wenn in Jarno's gesprächen von „menschlichen handlungen“ die rede ist, „the conduct of *poor* mortals“ —, so läuft der Carlylesche zusatz wenigstens nicht dem sinn des originals entgegen.[1])

Carlyle gebraucht da, wo im Deutschen „Du“ steht, auch im Englischen die zweite person des singular, mit allen sie umlagernden formen: thou, thee, thine, thy, „What ails thee, my darling“ (was hast du, liebchen?): Damit fällt gleich auf der zweiten seite die alte Barbara Philinen an. Die einfachsten mitteilungen erhalten hierdurch im Englischen einen unechten feierlich-biblischen ton, der doch vom deutschen dichter nirgends beabsichtigt war. In den monologen findet sich überall der singular: „Ja gestehe du nur deine furcht. Wenn du dereinst deine amazone wieder antriffst“, sagt Wilhelm zu sich selbst: „Yes, confess *thy* fear. When *thou* meetest with *thy* Amazon ...“

Das war wohl ein falsch gegriffenes mittel, um den deutschen charakter des werkes zu wahren. Neben der englischen bibel hatte hier auch die deutsche sprache selber die redeweise von Carlyle beeinflusst, der schon im tagebuch sich auf „thou“ zu begrüssen pflegte und auch sonst in seinen schriften viel den ungewöhnlichen singular verwandte. Die personen und

---

[1]) A I, 14. 34. 199. II, 246.

sachen, um die es sich handelt, stellt er gern dicht vor sich hin, um wie der prediger in der kirche, oder wie der Deutsche in der familie, mit „du“ um so nachdrücklicher auf sie einzureden.[1]) Die neue übersetzung des Wilhelm Meister von Eleanor Grove in der Tauchnitz Edition hat in diesen fällen mit recht überall das verständlichere und bessere „you“ wieder eingestellt. — Die deutsche anrede der dritten person dagegen gab Carlyle mit „you“ wieder: „Sieht Sie, kleine, sagte die dame“: „Look you, little thing.“

Die eigentlichen fehler[2]) müssen für uns völlig hinter dem grossen umfang der aufgabe, die sich Carlyle gestellt hatte, zurücktreten. So seien die versehen der übersetzung nur mit vorbehalt hier angestrichen. „Vor sonnabends“ soll einmal „till Sunday evening“ heissen. Bei der zusammensetzung „verfallen“: „wir verfielen gar bald auf das trauerspiel“ übersetzt Carlyle falsch, nach analogie der sonst negativischen bedeutung der vorsilbe „ver“, mit einer wendung, die gerade das gegenteil bedeutet: „We very soon began to grow tired of tragedy.“ Er versieht sich gelegentlich im geschlecht und gebraucht in einem fall das masculinum für das neutrum, und setzt im anderen für die frau einen mann ein: „Ein ganzer roman, was er an der stelle des unwürdigen morgenden tags thun würde“: „A whole romance of what he now hoped to do, *instead of the worthless occupation which should have filled the approaching day* ...“ und „Wie bedaure ich die unglückliche, die sich einem andern widmen soll“: „I feel a pity for the illfated man that would consecrate himself to another.“ „Gebrannte mandeln“ sind am ende mit „gingerbread-nuts“ nicht ganz identisch und „Eure liebesgeschichte mit irgend einem naiven mädchen“ scheint ganz wunderlich als „some love-story with a pastoral bar-maid“ erklärt. Der in den Wanderjahren erwähnte „Anton Reiser“ von C. Ph. Moritz wird wohl missverständlich übersetzt: „this Antoni the Traveller“.

Einige kleinere abweichungen[3]) geben über den gedanken-

---

[1]) A II, 145. — Selbst bei lateinischen citaten änderte Carlyle, um die einheit besser zu bezeichnen: an Mitchell: „Risum teneas“ — an Inglis: „You have a right to say 'Plaud*ite*' or rather 'Plaud*e*', for it is I that am interested in it.“ N 1, 182. 4, 142.

[2]) A I, 18. 22. 44. 57. 78. 236.

[3]) A I, 105. 109. 128. 141. II, 165.



und wortschatz der sprachen aufschluss. Unser „Gut ding will weile haben“ wird zu: „good bread needs baking“, und „Aller anfang ist schwer“ wird noch mit einem kurzen nachsatz erläutert: „all beginnig is hard, *says the proverb*“. „Meine häusliche ruhe“ übersetzt Carlyle mit: „my *fireside* peace“, ein englischer ausdruck, den Goethe selber gern hatte und auch im briefwechsel einmal gebrauchte: „Indem ich nun aber eine schriftliche unterhaltung von meiner 'fireside' zu der ihrigen wende“ (25. VI. 1829). Die redensart „Hans oder Kunz“ wird zu: „Jack or Kit“. „Er fragte einen jeden nach seinem fache“ = „He questioned each about his special province of acting“. — Für die „erbärmliche langeweile“ muss ein französisches wort einspringen: „this miserable ennui“ und „Ihre ehemalige geliebte“ heisst etwas pretiös: „your quondam love“.

Der englischen prüderie fielen manche sätze Goethe's zum opfer; Carlyle sah es nicht ein, dass dem wahren dichter keine menschlichen dinge fremd sein sollen und dass selbst heikle fragen im plan eines solchen werkes wie der Wilhelm Meister, das über alle verhältnisse des lebens hinspielte, ästhetisch mit recht zugelassen und besprochen werden durften.

Die lüstern-kecken betrachtungen, die Serlo über Philinens pantoffeln anstellt, um übrigens von der besitzerin gleich nachher derb dafür auf die hände geschlagen und abgelohnt zu werden — mussten fallen, ebenso wie jenes offene bekenntnis der „schönen seele“, dass sie in ihrer kinderzeit aus der damals noch nicht für die schule zugeschnittenen bibel viel mehr, als sie eigentlich sollte, gelernt hätte. Man müsste überhaupt einmal untersuchen, wie Goethe allem, was bei ihm bedenklich oder gar frivol aussieht, künstlerisch doch immer ein paroli zu bieten und es eben dadurch zu rechtfertigen weiss. Das wird zugleich einen interessanten beitrag für jenes unklare und viel umfochtene kapitel der angewandten ästhetik bilden, unter welchen bedingungen denn nun eigentlich im kunstwerk alles erlaubt sein kann. So hat z. b. selbst die Philine sich nicht straflos, wie es erst scheinen will, im vierten buch über die gestalt der frau Melina, die ihrer niederkunft entgegensieht, so wegwerfend äussern dürfen. Die vergeltung kommt spät, aber sie kommt doch, wenn im sechsten kapitel des letzten buches der blonde Friedrich lachend erzählt, dass

sie vom schicksal nun auch ereilt worden ist: „Philine darf sich nicht sehen lassen, sie mag sich selbst nicht sehen. Unförmlicher und lächerlicher ist nichts in der welt als sie.“ — Sonst hat Carlyle das original nicht eigenmächtig beschnitten. Eine unbedeutende auslassung scheint aber für ihn doch charakteristisch; es hatte sich im sechsten kapitel des dritten buches erst um Wilhelm's „bürgerliches“ und dann um sein „poetisches gewissen“ gehandelt; nun musste Carlyle dieser letzte, der neuen klassischen ästhetik entlehnte begriff, um so sonderbarer scheinen, weil er ja von dem, was Goethe und Schiller mit ihrer „kunst“ im letzten grunde eigentlich wollten, gar nichts ahnte. Er überging deshalb den merkwürdigen satz: „gegen sein poetisches gewissen zu handeln“ und behielt nur „His conscience as a burgher“ bei.

Die übersetzung der Lehrjahre ist, von solchen einzelnen abweichungen abgesehen, ungemein wort- und satzgetreu angefertigt. Allzu peinlich an die vorlage gelehnt, verleugnet sie die der englischen sprache sonst eigene einfachheit und karheit. Sie bevorzugt einen entschieden akademischen stil, ein gelehrtes lateinisches element wiegt bedeutend in den gewählten, noch wenig gebrauchten worten vor. Man ziehe einmal die schon erwähnte neue übersetzung des Wilhelm Meister der Eleanor Grove zu rate, um den abstand zwischen dem schwerfälligen Carlyle'schen Englisch vor 75 jahren und den viel harmloseren, volkstümlicheren ausdrücken und dem einfachen bau der sätze in der neuen arbeit zu prüfen und das verhältnis der germanischen und romanischen bestandteile auf beiden seiten zu erkennen. Beispiele erläutern dies: „sie rühmte seine gestalt“ „she expatiated on his figure“ A 1, 34 = „admiring his figure“ Grove 45, — „schmähte“ „vilified“ A 1, 36 = „abused“ G 1, 47, — „unförmlich“ „amorphous“ A 1, 37 = „ungainly“ G 1, 48, — „lob“ „encomium“ A 1, 38 = „admiration“ G 1, 49, — „bunt“ „parti-coloured“ A, 117 = „motley“ G 1, 160, — „verwandt“ „cognate“ A 1, 118 = „kindred“ G 1, 154, — „lobte“ „lauded“ A 1, 142 = „praised“ G 1, 171. — „Der wunsch, womöglich zuletzt auch noch als märtyrer zu glänzen“, das überträgt Carlyle, um einige andere beispiele zu geben, mit seltenen worten: „the wish to *superadd* the dignity of matyrdom“ A 2, 217; ebenso „die musik dient dort nur dem auge“: „the music there is

subservient to the eye" A 1, 228; und „die nähe des todes": „a contiguity with death".

Die in die Lehrjahre verwobenen gedichte[1]) hat Carlyle zum teil inhaltlich richtig, mit poetischer nachempfindung und unter beobachtung des Goethe'schen versmasses übersetzt: „Was hör' ich draussen vor dem thor": „What notes are those without the wall". — „Kennst du das land": „Know'st thou the land where lemon-trees do bloom?" — „Ich armer teufel, herr baron": „I poor devil, Lord Baron". — „Singet nicht in trauertönen": „Sing me not with such emotion". — „An die thüren will ich schleichen": „Wheresoe'er my steps will lead me". Diese übersetzungen schliessen sich sämtlich eng an die originale an. — Wir wollen aber bei den andern, recht fehlerhaft übertragenen gedichten nicht vergessen, dass Carlyle, der sich sonst nur mit deutscher prosa oder mit dramatischer poesie beschäftigt hatte, hier im Wilhelm Meister einer lyrik gegenüber gestellt war, die gerade wegen ihrer einfachheit nur unter den grössten schwierigkeiten in fremder sprache natürlich wieder gegeben werden konnte. Carlyle wechselt gelegentlich die männlichen und weiblichen endungen, so gehen die zeilen:

„Who never ate his bread in sórrow
who never spent the darksome hóurs" ...

gerade gegen den deutschen takt an:

„Wer nie sein brot mit thränen ass
Wer nie die kummervollen náchte" ...

sie verfehlen aber auch in ihrer letzten scharf abschneidenden zeile:

„A moment's guilt, an age of woe!"

ganz den schwermütig weichen ausklang der worte:

„Denn alle schuld rächt sich auf erden."

In dem kurzen gesange des harfners

„Ihm färbt der morgensonne lícht
Den reinen horizont mit flámmen."

„For him the light of ruddy mórn
But paints the horizon red with fláme," ..

[1]) A I, 110. 117f. 124. 158. 183. 212. II, 32. 48. 67. 205. 282; Hamlet Verse: I, 216. 225. II, 20. 36.

führt Carlyle die männliche endung durch, die auch das grössere Mignon-lied:

> „So lasst mich scheinen, bis ich werde,
> Zieht mir das weisse kleid nicht aus,“

eintönig und hart beherrscht:

> „Such let me seem till such I be,
> Take not my snow-white dress away ...“

Nachlässig angefertigt, oder wegen der schwierigkeiten der vorlage bei aller mühe doch verunglückt, ist das zweite gedicht des harfners:

> „Wer sich der einsamkeit ergiebt,
> Ach! der ist bald allein;“

dem später sein, mit der jungen Mignon gemeinsam angestimmter gesang,

> „Nur wer die sehnsucht kennt,
> Weiss, was ich leide.“

antwortet. So sind die beiden — ein feiner zug Goethe's! — in der bitteren wonne ihrer lieder längst mit einander verbunden worden, ehe wir am schluss erfahren, dass sie auch von natur, als vater und tochter, einander angehören. An diesen reinsten lyrischen lauten, die sich aus dem boden, wo sie wuchsen, nicht wieder herausreissen oder gar verpflanzen lassen, und um derentwillen allein die völker der zukunft das Deutsche, wenn es aus den lebenden sprachen ausscheiden müsste, nicht werden vergessen können — daran scheiterte das fremde englische idiom. Carlyle wurde überdies nicht einmal dem inhalte der lieder gerecht: „Ein jeder lebt, ein jeder liebt,“ verbreitert sich zu dem englischen satze: „Men hope and love, men get and give“ und die schlichte abgekürzte frage des liebenden: „Ob seine freundin allein“, wird verdehnt: „His love, is she not waiting there.“ — Das „einsam im grabe sein“, „When lying in my grave“, wiederholt die übersetzung zweimal unnötiger weise, so dass statt der 16 zeilen noch eine mehr im Englischen hinzukommt. Rhythmisch weichen in der ersten und zweiten strophe je die sechste dreisilbige zeile Goethe's von den willkürlich zwei- und viersilbig gemachten zeilen Carlyle's ab. „Und kann ich nur einmal“ wird durch „When from my bed“, und „Ach! werd' ich erst einmal“, durch „True solitude I then shall know“ dürftig ersetzt. Während Goethe für das ganze gedicht nur vier reime beansprucht und

in dieser geringen äusseren abwechslung die schmerzen des alten nur desto eindringlicher dargestellt hat, greift Carlyle zu deren acht.

Mignon's „Nur wer die sehnsucht kennt" ist von zwölf auf dreizehn zeilen erhöht, und die zwei reime Goethe's sind in der übersetzung gar zu sechs verdreifacht worden. Auch das versmass hat Carlyle eigenmächtig erweitert, weil er den inhalt der prägnanten deutschen rhythmen nicht auf dieselben kurzen englischen sätze zu füllen verstand, die sich nun unerträglich geschwätzig ausnehmen. Es ist für die eigenart deutscher lyrik lehrreich, einmal zu sehen, wie verwachsen und verkrüppelt und auf wie plumpen füssen eins der besten lieder unseres landes in einer fremden sprache schleichen muss:

„You never long'd and lov'd
You know not grief like mine,
Alone and far remov'd,
From joys or hopes, I pine:
A foreign sky above
And a foreign earth below me,
To the south I look all day,
For the hearts that love and know me,
Are far, are far away.
I burn, I faint, I languish,
My heart is waste, and sick and sore,
Who has not long'd in baffled anguish
Cannot know, what I deplore."

Das sollen die verse sein

„Nur wer die sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide;
Allein und abgetrennt
Von aller freude,
Seh ich an's firmament
Nach jener seite.
Ach, der mich liebt und kennt,
Ist in die weite,
Es schwindelt mir, es brennt
Das eingeweide,
Nur wer die sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide.

Carlyle überhörte nicht nur den kehrreim, womit das ende des gedichts ringartig an den anfang geschlossen und das ganze einheitlich gemacht wird, sondern er entfaltete gerade am schluss in den einander entsprechenden worttrios

„I burn — I faint — I languish“ und „waste — sick — sore“ noch eine ganz fürchterliche rhetorik. Goethe hat in den zehn ersten zeilen alle wiederholungen vermieden, denen Carlyle aber nicht entlaufen ist: „*You* never long'd .. *You* know not“, „A *foreign* sky .. a *foreign* earth“. — „*Are far, Are far* away“. Alles geheimnisvolle ist verwischt worden, und gar statt der worte: „Seh' ich ans firmament nach jener seite“ — die beim vortrag eine leise bewegung der augen und eine fast verhaltene geste des körpers unterstützen mag — klärt uns der Engländer leider noch verstandesmässig über die richtung dieser blicke auf: „To the *south* I look all day“.

Die deutung und übersetzung von Goethe's Märchen.

Gewohnt, alles seinen schematen unterzuordnen, sah Carlyle das märchen Goethe's als ein symbol für die ganze weltgeschichte, oder enger noch für seine zeit: „this our wonderful and woful age of Transition“ an. Der „fluss“ soll seiner meinung nach die zeit darstellen, das „land der schönen lilie“ den supernaturalismus, das gegenüberliegende „ufer“ den naturalismus, der „riese“ soll der aberglaube, der „fährmann“ die geistlichkeit und seine „hütte“ die kirche sein; mit der „schlange“ soll der verstand, mit den „irrlichtern“ die neuere belletristik und mit der „lampe“ die vernunft bezeichnet werden. So hat Carlyle mit dem grössten scharfsinn, aber natürlich noch lange nicht überzeugend die personen und das inventar der erzählung gedeutet. Er hörte vor allem aus diesem märchen stimmen der hoffnung und der zukunft heraus, für die sein ohr nun einmal besonders geschärft war; wie dort alles zum guten gewandt und die einfache klagende frage der schönen lilie:

„Ach, warum steht der tempel nicht am flusse,
Ach, warum ist die brücke nicht gebaut,“

schliesslich noch glücklich beantwortet worden war, so hoffte auch Carlyle sich und seine zeit aus dem unbefriedigtsein herauszuführen und das „dort“ zu einem seligen „hier“ zu machen. Der schlusssatz „und der tempel ist der besuchteste auf der erde“, reizte zu allerlei weiten auslegungen, — wenn Goethe nur damit nicht bloss die wendung vieler volksmärchen hatte nachahmen wollen, die zum schluss aus der ferne und der vergangenheit noch einmal in die nähe und die gegenwart

hinüberhüpfen, um wirkungsvoller vom hörer abschied zu nehmen: „und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“. Dabei hatte Goethe den wundern seiner erzählung schelmisch noch einen schein von wirklichkeit gegeben, weil er das rezept, das die Wanderjahre empfehlen, geradezu umkehrte: „man hält die neugier des hörers lange mit wundern hin und erklärt zuletzt: es sei von einem traum die rede gewesen.“ — In ihren einzelheiten scheint mir die deutung Carlyles entschieden verfehlt, denn es ist undenkbar, dass ein künstler wie Goethe für eine so ganz abstrakte, hölzerne auseinandersetzung eine solche schar phantastischer gestalten gebrauchen sollte; er hätte für einen philosophisch-geschichtlichen lehrvortrag, bei dem es auf klarheit ankommt, sicher keine form gewählt, wo die gedanken nur so dunkel wie möglich zur geltung kommen. Das „märchen“ bleibt doch nur das spiel einer ausgelassenen phantasie, die fast schon in die irre, zum mindesten in die gesetzlose welt des traumes hinüberschweift; es ist die eingebung eines dichters, der mit inneren zusammenhängen nicht so wie sonst rechnen und der einmal sonntäglich-lässig das, was sich vor seine sinne drängte, auch hinschreiben wollte. Dabei hat man die sinnliche gestaltungskraft des dichters in diesem märchen auf der jagd nach allen möglichen bedeutungen und auslegungen gern übersehen; die beiden „Irrlichter“ z. b. sind doch so graziös geschaffen, und ihr ganzes flatterndes wesen ist so lustig erzählt, dass das schon an und für sich selbstzweck der darstellung sein kann und künstlerisch genügen muss, ja dass der wunsch unter dieser verkleidung noch die „belles lettres“ zu suchen, ein gesundes empfinden beleidigt. Goethe selber hatte auch gewiss an dem lachen dieser losen gesellen, seiner Irrlichter, die bei jeder bewegung gold abschütteln, grössere freude, als an den fruchtlosen symbolischen versuchen einer noch so wohlwollenden kritik, wie die Carlyle's, der das heitere paar der „ignes fatui“ durchaus missverstand. Die schlange, die sich in edelsteine auflöst, die dann wie „leuchtende und blinkende“ sterne auf den wellen schwimmen, die unter- und oberirdische farbenpracht in diesem märchen: das sollte, wie es der phantasie des dichters harmlos entsprungen war, nur so auch auf die phantasie des lesers wirken. Goethe liess deshalb wohlweislich, vielleicht um den freund zu schonen, mit dem er hier

gar nicht übereinstimmte, die verstandesgemässe erklärung des Engländers unbeachtet. — Bei der übersetzung des „märchens“ hielt sich Carlyle strenger als sonst an die vorlage: abweichungen lassen sich nirgends bemerken. Für seine philosophie wurden aber besonders die „fragen“ dieses märchens wichtig: „Indessen sagte der goldene könig[1]) zum manne: Wie viel geheimnisse weisst du? (How many secrets knowest thou?)“ „Drei“, versetzte der alte. „Welches ist das wichtigste?“ fragte der silberne könig. „Das offenbare (the open one)“ versetzte der alte.“ Freilich führt Carlyle unter dem text erst seine leser irre: „Reader, hast thou any glimpse of the *open secret*? I fear not“, um dann sich selber auszuschelten: „Writer, art thou goose? I fear yes“, aber desto sachlicher und ernsthafter behandelt er später Goethe's „offenbares geheimnis“,[2]) unter dem er in der „Heroworship“ verstanden wissen wollte: „the sacred mystery of the Universe“. Bei dem ausbau dieser gedanken schloss er dann dem dichter Goethe den philosophen Fichte an, in dessen „göttlicher, aller erscheinung zu grunde liegender idee der welt“ er nur eine umschreibung des „open secret“ sah: „The Divine Idea of the World that which lies at the bottom of Appearance.“

Jean Paul.

Bei den Jean Paul'schen erzählungen, deren verschachtelte sätze und bilder oft schon für einen Deutschen schwer genug zu entwirren sind, klagte Carlyle mehrmals: „To translate him properly is next to impossible“ und „Richter's style may be pronounced the most untranslateable in any modern literature“; er suchte seinen landsleuten in einem Bonmot einen begriff von diesem stil zu geben: „Es ist gerade, als ob sich hier Burton (der verfasser der Anatomy of Melancholy) mit den organen eines Jeremy Bentham geäussert hat.“ Trefflich ist auch eine spätere charakteristik: „Jean Paul kann

---

[1]) Die verschiedenen metallkönige Goethe's kehren bei Carlyle öfter wieder; vgl. seine worte in einem gespräch mit Southey über Englands zukunft: R 2, 294: „till the gold (see Goethe's Composite King) would all be eaten out, and noble England would have to collapse in shapeless ruin.“

[2]) Vgl. L 165: „I must impress upon your minds the words of Goethe: 'The highest is not capable of being spoken outwards at all.' Ever has deep secrecy been observed in sacred things.“ Vgl. dazu Flügel's Carlyle.

nicht halb alle die dinge sagen, die er zu sagen hat — ein merkwürdiger und verwirrter stil, wie ein amerikanischer urwald, an den keine axt gelegt worden ist und wo kein pfad hindurchgeht. Ich musste immer wieder zu lesen anfangen, bis ich ihn verstand; aber endlich wurde mir seine denkart klar; ich fand nun eine seltsame ordnung drin und es war nun ganz leicht, ihn zu begreifen. Sein stil ist sehr prächtig; keiner artikulierten stimme, sondern dem schall der katarakte gleich, die durch wilde tannenwälder fallen. Es geht tief zu herzen." [1]) Aber Carlyle schlug sich doch glücklich durch die wildnis durch; er nahm nur selten änderungen vor, er verkürzte besonders den Quintus Fixlein um allerlei beiwerk, nämlich um einen teil der vorreden, um die mondfinsternis, um den „musteil für mädchen" und die „Ius de tablette für mannespersonen", und lieferte im übrigen eine wohl lesbare arbeit.

Auch hier thun die fehler mit ihrer geringen zahl der gewissenhaftigkeit und sorgfalt keinen abbruch. Die geographie des festlandes war ihm noch nicht überall vertraut. „Ein ganzes hereinstürzendes Goldau", sagt Jean Paul, in erinnerung an den bergrutsch in der Schweiz — was Carlyle's „even alloversweeping Deluge" ganz überging. „Die Lübeck'sche buchhandlung (Jean Paul meinte doch die stadt?) wird personen übertragen: „the Messrs. Lübecks Warehouse". Noch einige leichtere versehen finden sich ein: Der „möhrenkaffee" in der Fixleinischen familie wird als „Moccha coffee" ausgeschenkt; „besetzfische lang gewachsen" verliest Carlyle in „well-washed", ein „kirchdorf" wird zum „kirchhof" „churchyard", und die stunden werden gelegentlich zu sekunden (seconds) verkürzt. [2]) — Im stile Jean Paul's musste sich Carlyle freiheiten herausnehmen. Bei einem allzu grossen haufen von bildern liess er das eine oder andre bei seite, bloss anekdotische zusätze oder eine überflüssige klammer strich er ganz fort: „wie wenig man sich mit einem katheder brüsten könne (der nicht voll schiff- sondern voll gelbschnäbel ist)" = „how small a matter a cathedra is". Er verengert die umschreibung: „Das rosen- und morgengesicht" = „her rosy face" und „ein eis- und

---

[1]) L 212.

[2]) Q(uintus) ed. Reclam 9. 108. 141. 192. T(ales) 2, 128. 140. 171. 217.

Golgathaberg" = „a mountain". Jean Paul litt geradezu unter seiner beweglichen phantasie, die alle verbindungen und einfälle, wie sie ihm flüchtig auftauchten, auch gleich verwertete und dadurch die sprache so unruhig und vielgliedrig machte. Die albernen wortspiele und witzeleien, die allitterationen, binnenreime und neuen analogien konnte Carlyle unmöglich alle nachmachen; solche zugespitzten und überladenen phrasen: „so kamen alle berittenen wesen unberitten und unbeschädigt nach hause." — „Dem hage- und kriegsstolzen" — „weniger in jammer als in jubel". — „Helden- und potentaten-thaten" — nehmen sich in Carlyle's Englisch entschieden einfacher, aber auch besser aus: „after all this *riding*, horse and man got home with *whole skins* and unbroken bones." — „the wild *soldier* and *bachelor*" — „less *lamentation* than triumph" — „heroic and monarchic feats".[1]) Manchmal horcht er freilich auch auf den klang: „Lug und trug" = „*treachery* and *tric.*"

Jean Paul stellte gern den dingen, besonders künstlichen erzeugnissen, sehr geschmacklos die namen ihrer erfinder vor: „eine ganz besondere Schweersche essenz für die bleikoliken unserer seelen" giebt Carlyle bloss als „a quite special elixir against spasms in the soul" aus; aber auch der „Baumannshöhle", deren wunder, nach den zahlreichen erwähnungen in fast allen seinen werken zu urteilen, auf Jean Paul einen tiefen eindruck gemacht haben müssen, — raubt Carlyle den entdecker: „Die gestaltenvolle schimmernde Baumannshöhle der phantasie" — „dass die erde eine dunkle Baumannshöhle ist" = „The populous, motley glittering cave of Fancy." — „if the Earth were a dark mineral cave."[2]) Bei einem vergleich der deutschen und englischen Metaphern fallen noch einige andre unterschiede auf. Das archaistische „Spillmagen" überträgt Carlyle mit „bully-rock", „dieser freund Hein der ratten", wird zu „this destroying Angel of rats", „hasenpanier" = „pigeon-liver flag", „auf dem welkboden und darrofen des todes" = „the sickle of Death", „Die strichgewitter und blutregen ihres lebens" = „the foul weather of life", „Der

---

[1]) Sch(melzle) ed. Reclam 15. 17. 18. 49, 5. T 2, 50. 52. 53. 81. 82.

[2]) Q 92. 109. 157. T 2, 125. 141. 185. Dagegen mit antiker marke Wotton Reinfred 12: „The dark Trophonius — cave of his imagination." — „My birth-land is always as the Cave of Trophonius to me" Em I, 325.

vorschabbes“ = „the prelude“. Ab und zu verwandelt sich auch ein unbildlicher deutscher ausdruck in einen bildlichen englischen: „Die lakaien, die nichts vergessen sollten“ = „persons, not inclined to change flour for bran with anyone.“ [1]) Schmelzle's „menschenscheu“ wird mit „shy of encountering men“ wohl deshalb so umständlich übersetzt, weil Carlyle das fremde und in diesem fall allzu starke „misanthropical“ vermeiden wollte; in einem seiner briefe (N 3, 259) lässt er deshalb das wort auch so wie es ist, mitgehen: „being *menschenscheu* as was Schmelzle's case.“ Curios dürfte Engländern der „seelsorger“, wörtlich „the Soul-curer“, erscheinen. [2])

Jean Paul jagt die leser, die er eben durch ein zartes schüttern seiner seiten entzückte, gern mit einigen rohen und derben tönen aus ihrer frommen freude wieder auf. Um sich für die überirdische schwärmerei, der er sonst ergeben ist, zu entschädigen, lässt er gelegentlich mit einem kräftigen Spass im sinn der englischen schriftsteller des 18. jahrhunderts einmal die „naturalia non turpia“ sein. Carlyle aber schnitt, wie den Goethe, so auch seinen Jean Paul sorgfältig für den schul- und hausgebrauch zu und beseitigte humorlos alle stellen, die er nur irgendwie für verfänglich hielt. Die „halbweltsdame“, die mit in Schmelzle's reisewagen steigt, die phantasieen dieses unglücklichen selber über die galanten abenteuer, in die er möglicher weise wider willen verwickelt werden könnte, sind mit manchen andern bemerkungen, dem englischen leser unterschlagen worden. Der übersetzer stellte nun unterm text einige eigene, mit Ed.(itor) gezeichnete bemerkungen zusammen. Die geschichtlich nicht ganz richtige behauptung Schmelzle's über das tapfere verhalten könig Jacobs von England gegen Luther, glossierte Carlyle überlegen „The good Professor of Cachetics is out here. Indignor quandoque bonus dormitat Schmelzlaeus“. Deutsche gebräuche, sagen oder selbst seltsame worte werden, — freilich sparsam — in den noten erklärt. Jean Paul redet von einem „blinden passagier“, den Carlyle im text wörtlich zwar als: „Blind Passenger“ wiedergiebt, aber unten doch erläutern muss: „Live Passenger, Nip,

---

[1]) Sch 17. 21. 42. 43. A, 91. 106. 130. Sch 39. T 2, 52. 55. 75. 124. 138. 160; 72.

[2]) T 2, 93.



a passenger taken up only by Jarvie's authority and for Jarvie's profit". Er hatte für seine arbeit das deutsche sonderwörterbuch zu Jean Paul von Reinhold leider nicht zur hand und war deshalb in zweifelhaften fällen — „here as in many others cases, we could desire the aid of Herr Reinhold" — auf die hilfe anderer angewiesen, wie der kommentar zu Fixlein's „Kräutermütze" (Q 191) zeigt: „Thus defined by Adelung in his Lexikon: *Kräutermütze*, in Medicine, a cap with various dried herbs sewed into it, and which is worn for all manner of troubles in the head."

Mit dieser charakteristik sind die materialien, die sich zur kenntnis der beiden sprachen aus einem vergleich der übersetzungen mit dem original gewinnen lassen, freilich nicht alle erschöpft, gerade weil wir es bei Carlyle mit einem so treuen arbeiter zu thun haben, der in seinem heimatlichen idiom ein möglichst entsprechendes bild des deutschen ausdrucks geben wollte.[1]) Einige besondere fälle werden daher später noch erwähnt.

III.

DEUTSCHE ENTLEHNUNGEN IN DEN WERKEN CARLYLE'S.

Es hat sich selten ein mensch so einseitig unter ausschluss der öffentlichkeit bloss nach büchern herangebildet, wie Carlyle, der mit nach innen gerichtetem blick, ein lebendiges „schau in dich", einsam seiner wege gegangen und den ereignissen um ihn her in der zeit seines werdens immer

---

[1]) T 2, 11. 54. 67. 206. 214. — Wenn z. b. das Deutsche über die zwei verschiedenen worte „Mann" und „Mensch" verfügt, so kommt in diesem fall der englische doppelsinnige ausdruck „Man" nur unbeholfen nach: „Er fühlte, dass er ein anderer mensch zu werden beginne": „felt as if he were beginning to be another *man*" (A 1, 24) — „ist wohl einem menschen so gewährt, seine wünsche zu verbinden": „what other *man* has been given to unite all his wishes" (A 1, 52). — „Ich bin als mensch überzeugt": „As a *man* I am convinced" (A 2, 60). — „Hier spricht nur ein organ zum organe, nicht ein himmel zum menschen": „not a heaven to the *man*" (A 2, 228). — „Wer alles und jedes in seiner ganzen menschheit thun oder geniessen will": „Whoever aims at doing or enjoying all and everything with *his entire nature*" (A 2, 254), ein fall, wo „mankind" natürlich nicht am platze gewesen wäre.

scheu ausgewichen war: „I am but an *abgerissenes glied*, a limb torn off from the family of men ...“ Was sonst das leben lehrsames einem jüngling zu bieten pflegt, das fand er in der poesie, philosophie und geschichte viel gründlicher auseinander gesetzt, denn „the true University of our days is a Collection of Books“.[1]) Wie weit nun insbesondere unsre litteratur, der er so leidenschaftlich ergeben war, seine entwicklung gefördert hat, — das lässt sich trefflich nach der menge der deutschen worte und citate bestimmen, die in den briefen und werken in seinen hier für das haus und dort für die öffentlichkeit bestimmten stil übergegangen sind.

Das meiste hat Goethe beigesteuert, der dann von Schiller, Jean Paul und Novalis und auch von Fichte ergänzt wurde. Es scheint freilich auf den ersten blick nur von untergeordneter bedeutung, gerade die „citate“ durchzugehen, und doch führen sie uns direkt in den stil und in die gedankenwelt dieses schriftstellers ein. Mit ihnen sind wohl die wichtigsten, wenn auch nicht alle die fremden elemente seiner sprache erschöpft. Aber die besondere deutsche färbung von Carlyle's englischem stil kann erst bestimmt werden, nachdem vorher solche ganz sichtbaren entlehnungen festgelegt worden sind. Diese worte bilden die bescheidenen bindeglieder zwischen unserer und zwischen der englischen litteratur. Man pflegt nicht zu citieren, wenn man sich nicht besonders treffend auszudrücken wünscht, und Carlyle fand in diesen fremden wendungen ein geeignetes mittel für die ihm angeborene nachdrückliche redeweise. Der zweck war natürlich jeweilen verschieden: im Sartor kam es auf die fromme täuschung der leser an; der glaube, dass die neue lehre der kleiderphilosophie einem deutschen manuskript entstammte, wurde verstärkt, wenn der englische ausdruck gelegentlich geschickt als eine blosse übersetzung ausgespielt wurde; in andern fällen aber hatte Carlyle auch seine freude an unsern worten, mit denen er die philosophischen und geschichtlichen werke ebenso wie die briefe an die deutschverständigen freunde schmückte.

Wenn, um ein beispiel aus der jüngsten zeit zu nehmen, unter den deutschen dichtern Paul Heyse viele seiner novellen mit italienischen wendungen ausgestattet hat, so soll das im

---

[1]) E 7, 173.

rahmen des kunstwerks doch gewiss einen guten zweck haben; und der kritiker mag entscheiden, ob der dichter seine koloristische absicht damit wirklich erreicht hat, oder ob er bloss eine unbeabsichtigte nebenwirkung erzielt, und ob schliesslich dies linguistische element dem ganzen mehr genützt oder mehr geschadet hat. Es geht den psychologen an, welche besondere gebiete des empfindungslebens das Italienische sich in diesen novellen erobert hat, und für welche handlungen und für welche dinge und weshalb gerade dort der fremde ausdruck gewählt ist. Denn der armut in der einen sprache entspricht häufig eine fülle in der andern: der dichter hat das ausgeglichen und wo das deutsche sprachgut nicht hinreichte, den mangel aus den ihm verfügbaren aussen liegenden schätzen gedeckt. Manche leser nehmen auch wohl für immer die ausdrücke in sich auf, die, von Paul Heyse aus Italien eingeführt, nach und nach vielleicht ganz in unser sprachgut übergehen, die erst noch fremd empfunden, — dann als entlehnungen und schliesslich fast wie deutsche worte selber einst gehalten werden mögen.

Es war aber nicht das Deutsche allein, das Carlyle zur belebung seines englischen ausdrucks verwertete. Auch lateinische brocken sind besonders zahlreich über die jugendbriefe zwischen 1814—19 verstreut. Sie dienten meistens dekorativen zwecken, denn er prunkte gerne mit seiner gelehrsamkeit. So wählt er seine citate charakteristisch aus und schreibt das „Iustum et tenacem“ bis zu den „Impavidum ferient ruinae“ ausführlich nieder; er beruft sich überhaupt gern auf den Vergil, Juvenal und Horaz, aber er bedenkt doch schon im jahre 1816 den doppelsinn, der in dem „Principibus placuisse viris“ liegt, denn als zukünftiger „Heroworshiper“ wollte er um des himmels willen nicht mit höflingen und schmeichlern verwechselt werden, die ja auch grossen männern zu gefallen leben. Die geläufigen redensarten „mundus vult decipi, de gustibus non est disputandum, invita Minerva“ werden aufgegriffen und die bekannten melancholischen zeilen aus dem brief des Sulpicius an Cicero („Ex Asia rediens ...“) umfänglich kopiert. Später tritt das Lateinische zurück, in je weitere fernen ihm überhaupt die antike welt entschwand. Carlyle's briefe und schriften sind immer ein gleichnis für seine studien. Seine allgemein vielsprachige jugendbildung spiegelt sich deutlich in den lateinischen, französischen und italienischen

wendungen, die auch einmal eine besondere darstellung erhalten dürften; später liess er dann das Deutsche, aber während der arbeit an der revolution natürlich unwillkürlich wieder das Französische, vorrücken.[1])

Im stil des Engländers Carlyle spiegeln nun die deutschen elemente unsere reiche klassische litteratur und philosophie, natürlich nur in den grossen umrissen wieder, so wie sie eben dem fernerstehenden erschienen waren. Aber diese fragmente werfen noch mehr zurück: ein bild deutschen lebens und deutscher eigentümlichkeiten, die den Engländer erst fremd, bald aber traulich angemutet hatten; alles in allem aber liefern sie uns den beglückenden nachweis, dass doch einmal einem ausländer der seltene versuch gelungen ist, die feinste und beste eigenart unsres wesens und dichtens nicht bloss mit dem verstande, sondern auch mit ganzem herzen und ganzer seele aufzunehmen. Carlyle hielt mit einer gewissen zähigkeit alles fest, was von Deutschland kam, ihm war, wie er es selber einmal nannte, in der that zu eigen: „the rustic, hopelessly *Germanised* soul.“ [2])

Carlyle war in England unser dolmetsch, der nach seiner aufrichtigen überzeugung in der deutschen litteratur verheissungsvoll diejenigen künstlerischen und sittlichen kräfte begrüsste, die nach der klassischen zeit der Engländer und Franzosen im 16. und 17. jahrhundert in historisch berechtigter abwechslung um die wende des 18. und 19. jahrhunderts auf die Deutschen übergegangen waren.

Für die vorliegende darstellung wurden nun die sämtlichen werke und die im druck zugänglichen briefe und tagebücher Carlyles benützt. Denn die darstellung von Carlyle's stil muss auf breiter grundlage aufgebaut werden; stilistisch gehören eben jene briefe und das tagebuch so gut zu seinen werken, wie die künstlerischen und geschichtlichen aufsätze. Der unterschied zwischen dem, was in Carlyle's tagebuch für ihn allein, was in seinen briefen für die familie

---

[1]) Lat.: N 1, 40. 50. 54. 55. 96. 125. 161. 180. 182. 211. 235/6. 251. 305. 355. 375. 2, 38. 99. 108. 131. 155. 161. 346. 3, 129. 163. 266. 296. 329. 4, 80 u. v. a. — Ital.: N 1, 55. 97. 165. 2, 63. 4, 178 u. a. — Griech.: N 1, 165. 185. 335 u. a. — Franz.: N 1, 41. 75. 85. 151. 178. 186. 213. 331. 343 u. v. a.

[2]) R 2, 263.

und freundschaft, und was endlich in den gedruckten aufsätzen für die öffentlichkeit bestimmt war — ist nicht so gross. Denn Carlyle feilte wenig; er verstand es kaum, seine rede zu verändern und vor dem volke etwa viel kunstmässiger als im familienkreis zu sprechen. So dürfen wir getrost das eine mit dem anderen beleuchten und die parallelen zwischen den blos geschriebenen und zwischen den auch zum druck bestimmten materien hin und her ziehen. Bei jedem autor, der einen doppelten, mehrfachen stil führt, d. h. der in seinen drucken anders als in den briefen redet — würde dadurch eine schiefe auffassung erzeugt; bei Carlyle ist dagegen diese vermengung und gleiche behandlung aller seiner äusserungen durchaus gestattet. Ausgeschlossen blieb vorderhand das, was sich auf Carlyle's verhältnis zu unserer älteren litteratur, zu den Nibelungen und zum Reineke Fuchs bezieht. Auch Carlyle's „Friedrich der Grosse" forderte gewisse beschränkungen. Es ist aus dem zehnbändigen geschichtswerk nur dasjenige berücksichtigt, was nachweisbar noch mit dem deutschen studium aus den jahren 1820—40 zusammenhängt. In diesen büchern über Friedrich, die zwischen 1853—65 geschrieben wurden, als von einem unmittelbaren und reichen einfluss unserer litteratur schlechterdings nicht mehr die rede sein konnte — wurde durch die lektüre deutscher werke anderen inhalts, durch geschichtliche, geographische und genealogische schriften Carlyle's deutscher wortschatz von grund aus verändert. Man wird freilich in „Frederick the Great" manche interessanten sprachlichen beobachtungen machen; denn die namen unserer länder, städte und dörfer sind oft merkwürdig verenglischt und die genialen knappen ausdrücke des königs von seinem biographen mit vieler freude aufgenommen worden. Carlyle wurde während seiner aufgabe auch mit den verschiedensten berufen bekannt, und die einrichtung einer preussischen garnison und das heerleben kommt in seiner gemischten englisch-deutschen sprache ebenso zu worte, wie das treiben auf einem fernen meiler im walde.[1]) Aber die grosse

[1]) 7, 142 „*Erzgebirge* (Metal Mountains so called)."
7, 145 „*Grünhain* (Green Grove)."
7, 144 „a grimy *Köhler,* namely (Collier, Charchoal-burner) with a long poking-pole (what he calls *Schürbaum*)."

masse deutscher worte ist doch oft aus deutungen gleichgiltiger briefschaften oder dokumente und aus abschnitten derjenigen geschichtsbücher genommen, die Carlyle gerade durch seine eigene arbeit zu überholen und zu entwerten im begriffe war.[1])

Im jahre 1819 hatte Carlyle Deutsch begonnen, und im Januar 1830 meinte er damit[2]) beinahe fertig zu sein, nachdem er also zehn jahre lang das geschäft mit kurzen unterbrechungen fortgeführt, und dabei den französischen materialismus verlernt, von unserm idealismus gewonnen, und die vielen fremden meinungen so aufmerksam angehört hatte, um sie nun nach ihrem wahrheitsgehalt zu prüfen. Ehe sie aber ganz gesichtet, innerlich verarbeitet und verwertet waren, vergingen abermals zehn jahre, die den Sartor, die französische Revolution und die Heldenverehrung brachten. In Carlyle's leben lassen sich demnach ohne zwang drei perioden unterscheiden: die jugend führt bis 1819; die starke wirkung der deutschen litteratur hält bis gegen 1840 an; von da gewinnen aber andere fragen sozialen und geschichtlichen inhalts die oberhand.

Ganz allmählig wurde die litteratur von der geschichte verdrängt; und Goethe war bald für Carlyle nicht mehr der einzige und jener „heilige", der er früher gewesen war; denn nachdem Carlyle erst von Goethe einmal sehen gelernt hatte, blickte er nun auch mit offenen augen um sich. Goethe trat nach und nach wieder in den kreis anderer grosser männer der weltgeschichte zurück, während er zeitweilig in Carlyle's urteil hoch und einsam über ihnen allen gestanden hatte. Denn das poetische allein hatte doch nicht so viel macht über den eng-

---

[1]) Auch solche stellen in den Essays sind nicht berücksichtigt, wo Carlyle aus der fremden sprache unmittelbar übertrug und dabei einen besonders wirksamen deutschen ausdruck stehen liess, den er nun gern mit einem gebräuchlichen englischen wort und einer ungebräuchlichen, aber wörtlichen englischen übersetzung doppelseitig erklärte, wie z. b. bei „recreated (*verjüngt*, made young again)" — „on the Western-gate (*Abendthor*, evening-gate)" — „*Weltweisheit* (Philosophy, World-wisdom)" — „*Morgenland* (East, Morning-land)". Es kam ihm dabei auf die bildlichkeit an, die er da retten wollte, wo sie im Englischen in gewissen fällen im worte verdunkelt oder überhaupt ganz verloren worden war. — E 2, 219; 3, 15; 3, 54; 7, 208.

[2]) F 2, 82.

lischen schriftsteller, um ihn dauernd und persönlich auf das engste, wie vordem, an Goethe zu fesseln.

In den jahren nach 1840 hat sich deshalb die kenntnis Carlyle's von unserer litteratur nur wenig erweitert. Von der kunst war er nun zur geschichte übergegangen: „Reality, if rightly interpreted, is grander than Fiction“ [1]); und weil er schon bisher auch bei Goethe und Schiller mehr wahrheit und belehrung als gerade poesie gesucht hatte, kann diese abschwenkung nach Cromwell und Friedrich hin am ende kaum befremden. Was noch von Deutschland herüberkam, Varnhagen's „Denkwürdigkeiten“, oder der „Geist der Kochkunst“, den Carlyle unter anderm einer dame seiner bekanntschaft verschrieb, — das steht doch völlig ausserhalb seiner eigentlichsten interessen. Die litterarischen bewegungen nach Goethe's tode, vom jungen Deutschland an bis in die siebziger jahre, gingen ohne eindruck an ihm vorbei. Einzelne erwähnungen wollen nicht viel besagen. Er wusste von Börne und er kannte Heine, den er aber ungünstig abschätzte: „Sense of the ridiculous“, — i. e. brotherly sympathy with the downward side ... Hebrews have it not, hardly any Jew creature — not even a blackguard *Heine* to any real length ... —“ [2]) Sein geistiges wachstum, so weit es in der blossen bearbeitung fremder materien bestand, war längst abgeschlossen; und Carlyle schlug, nachdem er bis 1840 den deutschen klassizismus und die romantik vollständig aufgesogen hatte, fortan rundweg die zufuhr neuer stoffe ab.

I. Luther und die religiösen wendungen.

„Alas, alas! when are we to have another Luther.
Such men are needed from century to century.“

Ein leben Luther's, das neben der geschichte der reformation in Wolfenbüttel einst von Lessing geplant war, hatte im jahr 1830 auch auf dem programm Carlyle's gestanden. Er wollte sogar im winter eine reise nach Weimar machen, nicht blos um Goethe zu begrüssen, sondern um den stoff für das historische werk unmittelbar aus den thüringischen quellen zu schöpfen: „When I write that Book of the great German Lion, it shall be the best book I have ever written and go

[1]) E 4, 82. — [2]) F 1, 115.

forth, I think, on its own legs." Die reise kam aber jetzt ebensowenig zu stande, wie früher, als 1828 die beiden Carlyles in Deutschland litteratur, malerei und musik hatten studieren und ein halbes jahr deswegen in Weimar leben wollen: „We will do it, if the Fates forbid not"; — von der Luther-biographie aber sind die bruchstücke hie und da über Carlyle's werke verstreut worden. Er übersetzte Luthers lied: „Eine feste Burg ist unser Gott", sprach über ihn ausführlicher in den Hero-Lectures; aber von der weigerung einer „Review" ganz abgesehen, die damals keinen platz für Luther hatte — standen ihm auch die brittischen glaubensstreiter Knox und Cromwell schliesslich doch näher, denen viel von dem feuer zu gute gekommen ist, das zuvor in Carlyle's herzen für ihren deutschen vorgänger entbrannt war.[1]) Auf Luther's kräftige sprache spielte er manchmal an: „stand resolutely up and say to yourself, I have done it, *Ich kann nicht anders*", schrieb er seinem bruder John, dem er schon früher *„Und wenn die Welt voll Teufel wär' ... Es muss uns doch gelingen"* zugerufen hatte. Den „psalm" Luther's leitet er mit den berühmten worten „Were there as many devils in Worms as there are roof tiles, I would on", und „Here stand I, I cannot otherwise. God assist me. Amen", ein. Aber dieses reichstagswort schien ihm so merkwürdig, dass er es unter dem text noch deutsch ergänzen musste, „weil weder sicher noch gerathen ist, etwas wider gewissen zu thun. Hier stehe ich, ich kann nicht anders. Gott helfe mir, amen." „It is, as we say, the greatest moment in the modern History of Men", fügt Carlyle in der Hero-Worship hinzu, wo dieselben sätze noch einmal englisch ausgehoben sind. Ein wenig verändert und biblisch verstärkt „Let us bow down in the dust; and in silence ... feel with the old wise, 'though He slay me, yet will I trust in Him'. *Hier steh' ich; ich kann nicht anders; Gott hilf mir!"* ging die stelle bald brieflich wieder dem bruder zu; die kurze Lutherische gebetsform löste sich dann im tagebuch selbständig ab:

---

[1]) N 3, 122. 203. 221. 235. F 2, 76. — Carlyle hat die deutschen Luther-reliquien, viel später freilich, doch noch gesehen: er schreibt an Emerson über einen besuch auf der Wartburg, dass er dort mit thränen im auge den alten eichentisch geküsst hätte „my belief was that under the Canopy there was not at present so *holy* a spot as that same." Em II, 224, 13 V. '53.

„Gott hilf mir". — „Oh thou of little faith; Weak of faith indeed: God help me" und *„Gott hilf Ihnen!"* [1]) Diese wendungen wurden dann bald unabhängig von Luther durch *„Gott behüte"* und *„Gott sei Dank!* I am in no need of money" ergänzt. Carlyle musste aber seine seele auch sonst noch oft entlasten, wenn ihm angstvoll zu mute war, bald in einem kurzen aufschrei, bald in gebetfragmenten, die aus dem „Prayerbook" stammten. Neben die sprüche: „May Heaven be merciful to us all", — „May the Great God be merciful to her", — „Lord, make us thankful; for we have much to be thankful for" [2]) lässt er deutsche formeln treten, erst in voller ausführlichkeit, *„Ach du guter Gott, erbarme Dich"*, dann allmählich gekürzt, *„Ach du guter Gott"* und endlich in unerschöpflicher wiederholung der eine seufzer: *„Ach Gott"*, den er bei den verschiedensten thätigkeiten und stimmungen in allen jahren seines lebens immer wieder ausgestossen hat:

„Ach Gott, what a supper without a Goody" N 3, 307. *„Ach Gott*, a whole month from my own" 311. *„Ach Gott*, this is a thorny miry path one has to travel." — „The 'goose goddess' which they call 'Fame': *Ach Gott*!" F 3, 1. „Coming homewards along Regent Street, through Street-walkers, through — *Ach Gott!*" 57. „I am to lecture on German literature in May next. *Ach Gott!* It makes my heart tremble" 106, 111. *„Ach Gott!* it is frightful to live among echoes" 235. „I do not in the least want proselytes — *Ach Gott!* no" 320. 330. 382. *„Ach Gott!* Why do I complain to poor thee" 448. „And a smell! *Ach Gott!*" F 4, 57. *„Ach Gott!* At last we got away." *„Ach Gott!* Whole montains of horror" 133. „the beautiful weather — but, *Ach Gott!*" 244. *„Ach Gott!* I am disgusted" 368. 382. cf. Em 2, 189. 222. 248. Mitunter rief Carlyle, der sich dabei auf viele stellen Jean Paul's stützen konnte, auch den himmel an: *„Ja, beim Himmel!"* *„Ja, du Himmel!"* *„Ach Himmel!"*

Ausser an gott wandte sich Carlyle auch häufig an den teufel: *„Die Sache der Armen in Gottes und* (!) *Teufels Namen"*

---

[1]) N 3, 247. 4, 397. E 3, 62. F 2, 119. 461. — Bei Lutherischen worten berief er sich gern auf Jean Paul: „though his (Luther's) words were half battles, as Jean Paul says, stronger than artillery". L 131.

[2]) F 2, 289. N 3, 92. 137. 213.

ruft Teufelsdröckh im Sartor. Im tagebuch spornte er sich selber an: „and so *in des Teufels Namen* get to thy work then“, und nannte wohl sich und andere „*arme Teufel*“. — „*Das hole der Teufel*“. Diese energischen formeln kommen bei ihm natürlich auch englisch „Nay in the Devil's Name“ vor. Mit „Go in God's name or the Devil's“, sandte Carlyle sein buch „French Revolution“ in die welt. — Der Sartor steuert für diese rubrik noch die wendungen: „this Devil's-smithy (*Teufelsschmiede*) of a World“ und „Deuce on it (*verdammt*)“ bei.[1])

II. Friedrich der Grosse.

Der plan, den Schiller in Deutschland schon im 18. jahrhundert gefasst hatte, wurde erst im 19. von dem Engländer Carlyle ausgeführt. Kurz nach dem tode des königs 1786 hatte nämlich Schiller gemeint, dass das leben dieses fürsten einmal im stil des Plutarch beschrieben werden müsse; es kam ihm deshalb nicht ungelegen, als Körner ihm bald nachher darauf hinwies, wie gut sich Friedrich der Grosse auch für ein episches gedicht eignen würde. Den gedanken an diese „national-angelegenheit“ liess Schiller in den jahren 1788—91 nicht wieder fallen. Sein zukünftiges epos sollte an volkstümlichkeit der Iliade und Tasso's Jerusalem gleichen und wie die heldenlieder aus Griechenland und Italien, in melodischen stanzen vom deutschen volke auf den strassen gesungen werden. Nach der Vergil-übersetzung, die mit zur vorbereitung unternommen und so vortrefflich gelungen war, dachte Schiller immer eifriger an seinen plan: „Ich hätte gerne eine unglückliche situation, welche seinen geist unendlich poetischer entwickeln lässt, die schlacht bei Collin oder der vorhergehende sieg bei Prag z. b., oder die traurige constellation vor dem tode der königin Elisabeth.“ Dieser „Friedrich der Grosse“ sollte, so meinte Schiller, das ganze 18. jahrhundert mit seinem handel, seiner kultur, religion und philosophie darstellen, aber nun schreckte der dichter selber vor dem umfang dieser riesigen aufgabe zurück. Aber ohne den überblick auf die zeit, konnte Schiller auch überdies bei aller ehrfurcht dem grossen könig eigentlich nicht jene liebe entgegenbringen, die er für seine dichtung gebraucht hätte; und er war zu

[1]) F 2, 83. 85. 215. SR 29 — F 1, 389. 2, 123. 3, 86. N 4, 360.

jung, um sich an einen solchen stoff ohne die begeisterung des herzens bloss aus der reinen freude am bilden und gestalten schon wagen zu dürfen. Das war erst einige jahre später möglich, als er den ihm im grunde auch unsympathischen charakter des Wallenstein doch erfolgreich in angriff nahm.

Was aber bei Schiller in Deutschland durch die ungunst der umstände noch zu keinem drama geworden war, das verdichtete sich in England zu einer glänzenden geschichtlichen darstellung, einem epos in prosa, das, von der wissenschaft heute zwar weit überholt, wegen dieser beiden machtvollen persönlichkeiten, des preussischen königs und seines fremden schreibers, doch für immer unübertroffen bleiben wird. Die mittel aber, mit denen Carlyle einen solchen starken und subjektiven eindruck erzielt hat, die verdienten gewiss einmal eine eingehende prüfung; man sollte dabei auch seine darstellungsweise mit derjenigen unserer deutschen geschichtsschreiber vergleichen, mit dem von ihm angefeindeten Ranke, oder mit Treitschke, der seinem wesen entschieden näher verwandt war.[1]) Wir wollen dabei nicht vergessen, dass Carlyle als historiker einst ein schüler Schiller's gewesen war.

Man muss von den ersten zeichen seiner beschäftigung mit Friedrich dem Grossen, im jahre 1819: „At present I am reading a stupid play of Kotzebue's — but to night I am to have the history of *Frederick the Great* from Irving",[2]) jahr für jahr sein interesse für den könig und die anregungen verfolgen, durch die es von aussen bestärkt wurde, — bis 1853, als sich Carlyle endlich „struggling and haggling about Frederick" zum schreiben niedersetzte und bis zu dem demütigglücklichen sonntag abend im Januar 1865, als das werk endlich vollendet worden war:[3]) „I had written the last sentence of that unutterable book, and, contrary to many forebodings in bad hours, had actually got done with it for ever." Er hat sich also mit dem preussischen könig während eines zeitraums

[1]) Vgl. auch Treitschke's worte über Carlyle: „Im ausland aber war unter millionen nur einer, unser treuer freund Thomas Carlyle, der in dem wirrwarr unserer parteiung den adel der deutschen volksseele liebevoll erkannte." „Zum gedächtnis des grossen krieges", sommer 1895, rede an der Berliner universität.

[2]) N 1, 227.

[3]) F 4, 139.



von 46 jahren beschäftigt, von denen über 30 allein auf die vorbereitung und 12 auf die ausführung des prosaischen epos fielen. Die entstehung desselben ist geradezu eine „geschichte“ für sich. Auch die früheren historischen arbeiten Carlyle's über „Voltaire“, oder über die deutsche litteratur im zeitalter des grossen königs, hatten schon auf die zukünftige biographie verwiesen. Und wie viele fragen sind zu erledigen: Warum fehlt z. b. unser Friedrich in den Hero-lectures? Stand er damals in Carlyle's schätzung vor, hinter oder gleich neben Napoleon? hat er im laufe der jahrzehnte etwa seinen platz mit ihm gewechselt?

„Frederick the Great“ war in der that eine dichtung: „Wenn es einen epischen helden in diesen zeiten giebt, und warum sollte es ihn jetzt nicht ebenso gut geben wie sonst — dann ist er es.“ [1]) Carlyle kam ihm langsam nahe, er unterrichtete sich gründlich über die vorgeschichte, las Archenholtz und Bülow und suchte Preussen nach und nach durch das medium Englands zu verstehen. Die triebartige hinneigung zu dem könig, die gerade Schiller gefehlt hatte, entschädigte ihn für alle mühen der forschung, wenn er das entlegene material von weit her zusammenkehren, karten studieren und über den schriften von Ranke, Voltaire, Lloyd und Retzow sitzen musste.

Einige worte des grossen königs führte Carlyle nun in seinem romane und in den essays an. Der alte Andreas im Sartor, der als regimentsschulmeister Rossbach mitgemacht hat, ist von Friedrich mit „*Schweig, Hund* (Peace, Hound)“ auf der feldwache angesprochen worden. „*Das nenn' ich mir einen König,* There is what I call a King“, meint Andreas später „but the smoke of Kunersdorf was still smarting his eyes“, fügt Carlyle hinzu, indem er bewusst oder unbewusst etwas von dem bärbeissigen Just aus Lessing's Minna nachzeichnet. „*Ein anderes Mal wollen wir unsere Sache besser machen* — The next time we will manage our affairs better — this was *Fritz's Wahlspruch*“, teilte Carlyle seinem bruder mit. Aehnlich an Emerson: „As the great *Fritz* said, when the battle had gone against him: Another time we will do better.“ An Emerson schrieb er später noch ein anderes wort des königs:

---

[1]) VE 242.

„Sulzer said: 'Men are by nature *good.*' '*Ach, mein lieber Sulzer, Er kennt nicht diese verdammte Raçe*', ejaculated *Fritz*, at hearing such an axiom." [1])

„*Fritz* the Only (*der Einzige*)" heisst dagegen der könig im Sartor nach dem auf Nicolai gemünzten Xenion: „Von dem unsterblichen Friedrich, dem Einzigen, handelt in diesen Blättern der zehn mal zehntausendste sterbliche Fritz." Ebenso Em 1, 22: „on the whole (as Fritz the Only said) 'I' „will do better another time."

Aehnlich erzählt Carlyle von Jean Paul: „Not without reason have his panegyrists named him 'Jean Paul *der Einzige* (Jean Paul the Unique'" — „for faults as for merits, 'Jean Paul the Unique'", und in dieser andern französisch-englischen form springt das wort in den Essays aufs neue wieder zum könig zurück: „Frederick the Unique". [2])

III. Schiller und Goethe.

„Thus did not I, in very early days, having disguised me as tavern-waiter, stand behind the field — chairs under that shady Tree at Treisnitz by the Jena Highway, *waiting upon the great Schiller and greater Goethe, and hearing what I have not forgotten.*" Sartor 123.

1. Schiller's Gedichte.

Auf die Schillerschen balladen, die sonst nichts für seinen deutschen sprach- und ideenschatz beisteuerten, kam Carlyle nur ein einziges mal in „Friedrich dem Grossen" zurück; er vergleicht dort (7, 82) die szenen vor dem ausbruch des siebenjährigen krieges mit dem Furientanz in den „Kranichen des Ibykus": „there go they, in the dusky element, those Eumenides, giant-limbed, serpent-haired, slow-pacing, circling, torch in hand, according to *Schiller*, — scattering terror and madness."

Das bezog sich auf stellen in der 13. und 14. strophe der ballade:

„So schreiten keine ird'schen weiber,
Die zeugete kein sterblich haus!
Es steigt das riesenmass der leiber
Hoch über menschliches hinaus.

[1]) Em 1, 77. 2, 269.
[2]) E 1, 16. 3, 42. — F 2, 145. — E 7, 155.

Ein schwarzer mantel schlägt die lenden,
Sie schwingen in entfleischten händen
Der fackel düsterrote glut,
In ihren wangen fliesst kein blut ....
Besinnungraubend, herzbethörend
Schallt der Erinnyen gesang ....“

2. Dramen.

Die Räuber.

„and now mark also how he sets '*So stirbt ein Held anbetungsvoll*', so dies a hero, sight to be worshipped,“ schrieb Carlyle in seinen Essays über den „Tod Goethe's“, die worte Carl Moor's nachsprechend, den der untergang der sonne an irgend ein glorreiches helden-ende erinnert hatte: „So stirbt ein Held! — anbetungswürdig! .... Da ich noch ein Bube war, war's mein Lieblingsgedanke, wie sie zu leben, zu sterben wie sie!“ Während aber Carl Moor in der Donau-szene die sonne unter dem bild eines sterbenden mannes sieht, vergleicht jetzt Carlyle umgekehrt wieder den tod eines helden wie Goethe mit der untergehenden sonne. Er fasste überhaupt in diesem nekrolog Goethe's ganzes leben unter dem bild eines lichten tages „that emblem of a solar day“ auf; schon 1827, noch zu Goethe's lebzeiten, hatte er das hohe greisenalter des dichters begrüsst: „the long shadows of evening are blended with the mellowest sunshine“. Jetzt durfte Schiller gar durch Carlyle's vermittelung noch mit in die totenklage um Goethe einstimmen, — wie ein geisterhafter ferner dank für das „Er war unser“ aus dem epilog, den ihm der grosse freund am 10. August 1805 über das frühe grab wehmütig nachgerufen hatte.

Carlyle aber lag gerade die poetische verwertung des sonnenunterganges nahe, weil er von jugend an auf diese naturerscheinung besonders geachtet hatte. Er erklärte im Sartor: „Glorious summer twilights, when the Sun, like a proud Conqueror and Imperial Taskmaster turned his back, with his gold-purple emblazonry, and all his fire-clad body-guard (of Prismatic Colours)“ ... „many a sunset have I, looking at the distant western Mountains, consumed .. my evening meal“, .. „as this bright day was drawing towards its close, so likewise must the Day of Man's Existence decline into dust and dark-

ness" und er bat die dichtende Jane Welsh: „Be sure to send me abundance of such 'trash' as your verses on the *sunset*; it is of the kind I like." Hierher gehört noch eine bemerkenswerte stelle aus seinen briefen: „I get a view nightly of the *sunset*. It is very grand to witness the great red fiery disc, sinking like a giant to sleep, among his crimson curtains of cloud with the Fife and Ochill hills for his bedstead! I often look at him till I could almost break forth into tears if it would serve, — or into some kind of poetical singing, if I could sing." [1])

Wallenstein.

Aus dem prolog zum lager nahm Carlyle den schlussvers „*Ernst ist das Leben*" herüber, aber nur zur einen hälfte, weil er die andern worte „heiter ist die Kunst" nicht verstand. Er äusserte sich an John Carlyle (2 XII 32) über die bibel: „Earnestness of soul was never shown as there. *Ernst ist das Leben*; and even to the last, soul resembles soul", und erläuterte die ehrfürchtige sitte, mit der er in seinem schottischen dorf Annandale von den toten hatte sprechen hören: „'my Brother John that's gane' did so and so ... *Ernst ist das Leben*." [2]) — Im unklaren über die ziele deutscher ästhetik liess er jene ergänzung „heiter ist die Kunst", auch in der schrift „Past and Present" aus, wo als motto ebenfalls bloss der erste, schwerere teil des verses: „*Ernst ist das Leben*" wiederkehrt.

In den Essays (E 3, 20) ist englisch der vers „Nacht muss es sein, wenn Friedlands Sterne strahlen" in den text verwoben, als erläuterung zu den dunklen und ärmlichen verhältnissen des jungen Jean Paul: „There are men with whom it is as with Schiller's Friedland: '*Night must it be ere Friedland's star will beam*'."

Die Jungfrau von Orleans.

„So boundless is the ignorance of men: *dem Narrenkönig gehört die Welt*, at least all the temporalities there of": Diese

---

[1]) E 3, 100; 4, 83; 1, 278. S. R. 62. 63. 99. N 2, 80. 83.
[2]) R 1, 42.



worte des sterbenden Talbot — in der biographie und im Essay über Schiller „the Fool-king rules this world“ und „the Foolking's is this world“ übersetzt — sind in einen brief an Eckermann eingeschoben. Und „Stupidity can baffle the very gods“, aus derselben Schillerschen szene, lebte wörtlicher, aber immer ohne den rythmus des verses in „French Revolution 3, 111“: „against Stupidity the very gods fight to no purpose, *mit der Dummheit kämpfen Götter selbstvergebens*“ wieder auf und zweimal noch in „Frederick the Great“ (5, 105; 8, 251): „Friedrich, wrestling his utmost with Human Stupidity '*mit der Dummheit*' (as *Schiller* sonorously says), against which the very gods are unvictorius.“

„*Mit der Dummheit*, singt Schiller; Human Stupidity is stronger than the very Gods.“ Fast zum lob wird aber die dummheit in den an Emerson gerichteten zeilen: „in stupidity itself on a scale of this magnitude, there is an impressiveness, almost a sublimity; how, in the words of *Schiller*, 'the very Gods fight against it in vain'“ Em 1, 92.

Die Braut von Messina.

In einem brief an den bruder John: „We will as you say, stand by one another .... '*Wohl ihm, dem die Geburt den Bruder gab!*'“ (F 2, 472) falsch citiert nach Schiller's „dem die *Natur* den Bruder gab!“

Wilhelm Tell.

> „Und wohnt' er droben auf dem eispalast
> Des Schreckhorns .....“

hat auf den Sartor hinübergewirkt: „round some *Schreckhorn*, as yet grim — blue, would the eddying vapour gather, ... till, after a space, your *Schreckhorn*, ... stood smiling grim-white, for the vapour had held snow“. — Auf den vers

> „Denn jede Strasse führt ans End' der Welt“

spielt mit einer erweiterung die jugendgeschichte im Sartor an: „It was then that, independently of Schiller's Wilhelm Tell, I made this not quite insignificant reflection (so true also in spiritual things): *„Any road, this simple Entepfuhl road, will lead you to the end of the World.*“ (SR 65, 130.)

Aus dem gesang der mönche, den er in der Schillerbiographie übersetzte, citierte er noch in einem öffentlichen, „Vox“ unterzeichneten brief an den „Dumfries Courier“ 1830 die mahnung:

> „Bereitet oder nicht, zu gehn,
> Er muss vor seinem Richter stehn“,

mit den englischen worten:

> „ready or not ready, — no delay,
> Forth to his Judge's bar he must away.

3. Philosophische abhandlungen.

Im „Wotton Reinfred“ war bereits von Carlyle die spaltung anerkannt worden, die Schiller's ästhetische briefe zwischen dem moralischen oder künstlerischen genie und dem geist der zeit aufgedeckt hatten; und immer im kampf mit seiner umgebung, vermochte Carlyle aus neigung und natur am ende leicht das zu erfüllen, was der deutsche dichter als die pflicht und schuldigkeit jedes tapfern und bedeutenden mannes verlangt hatte. So fasst Carlyle es gleich als ein zeichen der mangelnden grösse und genialität Voltaire's auf, dass sich dieser zu seinen zeitgenossen herunterliess: „the man of his century .. uniting in his own person whatever spiritual accomplishments were most valued by that age.“ Der „*zeitgeist*“ aber wird bei Carlyle oft geradezu mit dem teufel zusammengeworfen: „Eternity looks grander and kinder, if Time grow meaner and more hostile. I defy Time and the spirit of Time“ — „so genial a nature (Jeffrey) had been (by the *Zeitgeist*, who works such misery) turned into that frosty unfruitful course“ ... „terestrial life itself ... held out as a disturbance (*Zerrüttung*) produced by the *Zeitgeist* (Spirit of Time).“ ... „Creation ... but a Divulsion by the Time-Spirit (or Devil so called)“ und im Sartor „bedevilled by the Time-Spirit (*Zeitgeist*) in thyself and others“ und „the Time-Prince (*Zeitfürst*) or Devil.“ Uebrigens war Carlyle auch durch Friedrich Schlegel's vorlesungen in diesen lehren noch bestärkt worden.

Im Sartor kommen an ähnlichen bildungen hinzu: „The Want of the Age (*Zeitbedürfnis*)“, „the small temporary stage

(*Zeitbühne*)", „a visible Temporary Figure (*Zeitbild*)", „the Time-Figure (*Zeitbild*)".[1])

Carlyle hielt ferner, als blinder anhänger der lehre einer „ars liberalis", auch streng den unterschied zwischen einem „philosophischen kopf" und dem blossen „Brotgelehrten" aufrecht, wie ihn Schiller glänzend in seiner antrittsvorlesung verfochten hatte. Behauptungen Schillers, wie: „Die Wissenschaften, die er *Brod*studien nennt", — „Jede Erweiterung seiner *Brod*wissenschaft", entlockten ihm im Sartor sogar das neue, dem deutschen sprachschatz unbekannte wort: „What we call Professions, or Bread-studies (*Brodzwecke*)". Der ausruf Schiller's: „Beklagenswerter mensch, der mit dem edelsten aller werkzeuge, mit wissenschaft und kunst nichts höheres will und ausrichtet als der taglöhner mit dem schlechtesten", war von Carlyle zweimal übersetzt worden, in der Schillerbiographie und in einem späteren aufsatz: „Unhappy mortal; says he to the literary tradesman, the man who writes for gain ..." und „'The Bread-Artist' can gain no reverence for himself from these men. 'Unhappy mortal', says the mild but lofty-minded Schiller ......" Diese anschauungen trug Carlyle dann mit etwas anderen worten auch seinem bruder vor: er setzte dabei für das streben nach brod — das Schiller bildlich als pars pro toto, gebraucht hatte — allgemeiner die jagd nach gut und geld überhaupt ein: „Does he really love Truth, or only the market-price of Truth, — the praise and money it will sell for?" ... „It depends on you whether we are one day to have another man or only another money-gaining and money-spending machine". Aus Schiller's bekannter Xenie auf die wissenschaft als die „tüchtige kuh, die ihn mit butter versorgt", floss gewiss der ironische satz im Wotton Reinfred: „law is a sleek milkcow, whence thou hast thy living."[2])

---

[1]) F 2, 358; 325. E 2, 124; 3, 89; 4, 30; 5, 194. S. R. 59. 83. 12. 99. 82. — Im Wotton Reinfred 47 „Zeitbild" als „images of Time". Bei der wiedergabe einer stelle aus den ästhetischen briefen sind charakteristische worte Schillers von Carlyle in klammern beigelassen worden: „all your Happiness-systems „*Glückseligkeitssysteme*" — „a boundless duration of Being and Well-being (*Daseyns und Wohlseyns*)" — „Animalism (*Tierheit*)" — „the *Spieltrieb* (literally Sport-impulse) could be little more than a theory with him". E 3, 89. 97.

[2]) Xenion 390. — SR 84; „Brodzwecke" fehlt DWB II, 407. — LoS 176. E 1, 48. N 3, 195 ff.

Die klasse der Schillerschen brodgelehrten ward aber von Carlyle nach Fichte's und Goethe's bestimmungen noch ganz wesentlich vergrössert. Die „Dilettanten“ und die „bornierten köpfe“, auf die Goethe und Fichte schalten, wurden in seinen schriften so kräftig abgefertigt, dass er dabei wohl mehr ein eigenes tiefgefühltes bedürfnis befriedigt, als bloss die vorschläge anderer befolgt hat. Denn „Be sure you avoid Dilettantism in all things“ war eine von den parolen seines lebens. Er hatte einst aus dem lehrbrief des Wilhelm Meister nicht umsonst die stelle übersetzt: „Wer bloss mit zeichen (d. h. worten) wirkt, ist ein Pedant, ein Heuchler oder ein *Pfuscher*. Es sind ihrer viele und es wird ihnen wohl zusammen. Ihr geschwätz hält den schüler zurück ....“ = „Who ever works with symbols only, is a pedant, a hypocrite or a *bungler*. There are many such and they like to be together. Their babbling detains the scholar.“ [1]) — Er hatte auch Goethe's berühmte worte behalten: „Denn was unterscheidet den *Dummkopf* vom geistreichen menschen, als dass dieser das zarte, gehörige der gegenwart schnell, lebhaft und eigentümlich ergreift und mit leichtigkeit ausdrückt, als dass jene, gerade wie wir es in einer fremden sprache thun, sich mit schon gestempelten hergebrachten phrasen bei jeder gelegenheit behelfen müssen.“ — Gegen alle diese leute wagt er im Sartor einen ausfall: „how your blockhead (*Dummkopf*) studies not their meaning .... Still worse it is with your Bungler (*Pfuscher*): such I have seen reading some Rousseau, with pretences of interpretation, and mistaking the ill-cut Serpent-of-Eternity for a common poisonous reptile.“ Das sind gedanken und worte Goethescher prägung. Aehnlich schrieb Carlyle über eine Londoner zeitung, die „Foreign Litterary Gazette“ an den auf seines meisters worte eingelernten Eckermann: sie wäre „managed by an utter *Dummkopf* solely for lucre.“

Endlich gewöhnte sich Carlyle aus Fichte's „Vorlesungen über das Wesen des Gelehrten“, [2]) die stark an die Goetheschen

---

[1]) N 3, 196. — S. R. 140. — Flügel 244. — E 5, 54. — Carlyle an Eckermann 20 III '30. — Das wort „Pfuscher“ in der übersetzung des Wilhelm Meister: „Naturalisten und *Pfuscher*“ = freshmen and bunglers“ — „solche *Pfuscherei*“ = „such botching“ — „der *Pfuscher* von Arzt“ = „the quack of a doctor“.

[2]) N 3, 91; 193. 102. F 2, 270.

und Schillerschen bestimmungen streiften, allzu bald die aristokratische manier des philosophen an, der z. b. am schlusse seiner vorrede etwas anmassend abschied vom lesenden publikum genommen hatte,: „mit welchem mich zu unterhalten ich immer grösseres widerstreben fühle". Schon in Fichte's erster vorlesung sind diejenigen sätze vorgetragen, nach denen Carlyle fortan ganze und halbe menschen beurteilt wissen wollte: „wer, ohne dadurch zur erkenntnis der idee zu kommen, die gelehrte bildung des zeitalters erhalten hat, ist nach der wahrheit, so wie wir hier die sache zu betrachten haben, gar nichts; er ist *ein zweideutiges mittelding* zwischen *dem besitzer der idee* und dem von der gemeinen realität kräftigst gestützten und getragenen". — Fichte unterscheidet fernerhin zwischen einem *„vollendeten und fertigen gelehrten"*, der ausstudiert hat und einem *„vollendeten stümper"*. Diese ansichten hat Carlyle schon in aller ausführlichkeit in einem seiner frühesten Essays 1827 „State of German Litterature" übersetzt; Fichte's schlagworte aber — „an ambiguous mongrel", = jenes „zweideutige Mittelding", „a completed and equipt Literary Man", „the completed Bungler (*Stümper*)" — wurden seinem stile einverleibt: „I am an honest 'Striver after the Idea' and *he* has in a great measure renounced it and ... has almost degenerated into Fichte's 'Mongrel'", so charakterisierte Carlyle sich und einen gewissen John Wilson. Auch die urteile über seine anderen bekannten fielen manchmal unbarmherzig genug aus. Carlyle verwechselte bei dieser gelegenheit unsre stammverwandten worte „Stümper" und „Stumpfer": „No more is to be made of him, *a vollendeter Stumpfer*". „Were he (Jeffrey) not long ago a '*vollendeter Stumpfer*' — oder 'Sir W. (*ein Bornierter, den man muss gelten lassen*)'".

Interessant ist endlich die letzte phase in der geschichte dieser deutschen kategorien, die Carlyle bis in die werke seines alters, bis auf „Frederick the Great" weiter geführt hat. Dort unterscheidet er nämlich (Fg 1, 16) zwischen dem „wahren dichter" — der allein auch die wahre historie abfassen sollte — und zwischen dem manne, der sie in wirklichkeit heutzutage schreibt: *„der gelehrte Dummkopf* (what we here may translate Dryasdust)". Unter diesem namen „trocken wie staub — dry-as-dust", wurden nun Schiller's brodgelehrten, Goethe's bornierte menschen, pedanten, pfuscher, dilletanten und Fichte's

stümper noch einmal von ihm in England versammelt und kräftig bekämpft.[1])

Merkwürdig ist die stellung Carlyle's zur ästhetik unsrer klassiker, vor allem Schiller's. Es behagte ihm nicht, dass wie die kunst über der religion, nach Schiller's meinung auch das theater über dem gotteshaus stehen und der mensch ästhetisch statt sittlich erzogen werden sollte. Bei dem ernst, mit dem Schiller und die seinen dies aussprachen, gestattete sich Carlyle zuerst noch keine laute einrede; er protestierte dagegen lange heimlich im tagebuch, bis seine, ästhetischen geboten wenig zugängliche natur sich nicht mehr halten liess und an die stelle des schönen einfach wieder der sittliche dekalog aufrückte. — „One is tired to Death with his (Schiller's) and Goethe's palabra about the nature of the fine arts“ seufzte er schon 1823; er wollte ihre versuche zur erkenntnis des ästhetischen mit dem oberflächlichen einwande widerlegen: „People made finer pieces of workmanship when there was not a critic among them ... Nature is the sure guide in all cases.“ Aber die ästhetischen probleme liessen ihn keine ruhe; noch 1829 suchte er den Goethischen und Schillerschen sätzen sehr fein beizukommen. „Meinen sie es vielleicht so? Dass, während die religion das gute als unendlich verschieden vom bösen und beide in feindschaft (wie in himmel und hölle) zu einander hinstellt — die kunst zwar auch diese unendliche verschiedenheit zugiebt, aber friedlich ohne feindseligkeit, wie der gegensatz zweier pole, die nicht zusammenstimmen und doch nicht streiten, — es auch nicht dürften, weil beide für das ganze wesentlich sind. Kann auf diesem wege Goethe's moral, abgesehen von ihrem umfang, ja ihrer universalität, für höher als bisher angesehen werden? Sehr einseitig! Und doch ist vielleicht ein funken wahrheit darin!“ Er fragt sich weiter, wie am besten ehrfurcht verbreitet werden könne: „Kann es durch die kunst geschehen; oder sind die herzen der menschen ihr noch verschlossen, und nur der rhetorik offen; nicht vorbereitet für einen Wilhelm Meister, aber für einen immer besseren Teufelsdröckh“. So hat er in seiner weise über dinge nachgedacht, deren lösung doch seine natur nicht zuliess: „Ist kunst im alten griechischen

[1]) N 3, 193, 102. — F 2, 275.



sinne in unserer zeit überhaupt möglich für die menschen? oder wäre nicht vielleicht der gründer einer religion unser wahrer Homer gegenwärtig? Die ganze seele muss erleuchtet und harmonisch gemacht werden! Shakespeare scheint ausser seiner poesie keine religion gehabt zu haben!" Weniger sachlich und oberflächlich dagegen war das dem Amerikaner Emerson überschickte urteil: „Goethe-and-Schiller's '*Kunst*' has far more brotherhood with Pusey-and-Newman's Shovelhattery, and other the like deplorable phenomena', than it is in the least aware of!" [1])

Eine einschlägige und umfassende behandlung dieser dankbaren materie, etwa unter dem thema: „Das verhältnis Carlyle's zur ästhetik unsrer klassiker", steht noch aus.

Goethe.

1. Faust.

Monolog vor dem Osterchor:

„... *Die uns das Leben gaben, herrliche Gefühle,*
Erstarren in dem irdischen Gewühle ..."

das wird verkürzt im Wotton Reinfred (57) angeführt: „Do the stars not look down on us as if with pity from their serene spaces, said Reinfred, like eyes glistening with heavenly tears over the poor perplexities of man? '*Herrliche Gefühle erstarren in* ..' *etc.* ..."

„*Und höchstens eine Haupt- und Staatsaction*",

spricht Teufelsdröckh nach: „their high State Tragedy (*Haupt- und Staatsaction*) becomes a Pickleherring-Farce". In den erzählungen des Musäus hatte Carlyle einst den ausdruck einfacher übersetzt: „Der prolog zu der Haupt- und Staatsaction" = „the prologue to the melodrama".[2])

Der Erdgeist.

Die welt als „*der Gottheit lebendiges Kleid*" angesehen — „what the Earth-Spirit[3]) in Faust names it, the living visible

[1]) F 2, 211. 214. Em 2, 123.

[2]) S. R. 41. — T 1, 28.

[3]) In Hoffmann's „Goldenem Topf" übersetzt Carlyle: „Permit me, Master, said the *Earth-spirit*" = „Erlaube, Herr, sagte der *Erdgeist*". — „battle with the Salamanders and *Spirits of the Earth*" = „Kampf mit den Salamandern und *Erdgeistern*." German Romance, 1827, 2, 283. 285.

Garment of God", „this thunderspeech of the *Erdgeist*" — diese metapher Goethe's barg den keim für alle kleider-philosophien des Sartor: „It was in some such mood, when wearied and fordone with these high speculations, that I first came upon the question of Clothes." Dann: „How all Nature and Life are but one Garment, a '*Living Garment*' woven and ever aweaving in the '*Loom of Time*', is not here indeed the outline of a whole Clothes-Philosophy?" — und: „Story and tissue, faint ineffectual Emblem of that grand Miraculous Tissue, and Living Tapestry named *French Revolution*, which did weave itself then in every fact 'on the loudsounding *Loom of Time*'." [1])

Im ersten Faustessay 1821 war die erscheinung — „the spirit of the earth" — eingehend und schon mit tiefem verständnis behandelt worden. Carlyle hat dann die verse dieser szene mehreremale folgendermassen übersetzt:

E 2, 272, 1830: „In *Existence*' floods, in Action's storm . . ."
S. R. 37, 1831: „In *Being's* floods, in Action's storm . . .
I walk and work, above, beneath,
Work and weave in endless motion!
Birth and Death
An infinite ocean,
A seizing and giving
The fire of Living:
'Tis thus at the roaring Loom of Time I ply
And weave for God the Garment thou seest Him by."

In der zweiten und dritten zeile ist das deutsche „auf und ab" und das „hin und her" zu wenig allgemein und dabei doch recht umständlich durch „walk and work" und „work and weave" gegeben; „*endless* motion" wird durch das spätere „*infinite* ocean" tautologisch entkräftet; „Ein wechselnd weben, ein glühend leben", diese je zu einer einheit verschmolzenen wendungen verlieren bei der auftrennung Carlyle's durch „and" und „of" viel an ihrer eindringlichkeit.

Wotton Reinfred verspürt bei einem sonnenuntergang empfindungen, die auch der begegnung Faustens mit dem Erdgeist entstammen, wenn der dichter erzählt . ., „as if the s p i r i t o f t h e e a r t h might have its throne in this glory, and his own spirit might commune with it as with a kindred thing".

[1]) S. R. 87. 141. 181. 185. — F. R. 2, 156.

Im Sartor wird der gedanke fortgesetzt: „What is Nature? Ha! why do I not name thee God? Art not thou the '*Living Garment of God*'." Im Novalisaufsatz (1829) hatte sich das schon, wenn auch noch nicht ganz rein und mit einem unpassenden zusatz angekündigt: „Nature is no longer dead, hostile Matter, but the veil and mysterious *Garment* of the Unseen; as it were the voice with which the Deity proclaims himself to man." Im „Diamond Necklace" (1835) erweitert sich das bild: „One many-glancing asbestos-thread in the *Web* of Universal-History, spirit — woven, it rustled there, as with the howl of mighty winds, through that '*wild roaring Loom of Time*'." So gestaltete Carlyles phantasie die situation fruchtbar um; er fand sich in dem webstuhl-gleichnis überall zurecht und liess, der beste beweis für seine gut und richtig arbeitende einbildungskraft — den faden nun in der grossen werkstatt der welt weiter laufen: „In that '*loud roaring Loom of Time*' (where above nine hundred millions of hungry Men, for one item, restlessly *weave and work*), so many threads fly humming from their 'eternal spindles' and swift invisible shuttings, far darting, to the Ends of the World, — complex enough" — „it has surely become a most monstrous «tissue» this life of ours; ... and so it rustles forth, immeasurable, from «*that roaring Loom of Time*»'".[1])

Die Goetheschen „*Lebensfluten*" kommen allein auch mehrfach in den briefen vor: „There is no such thing as getting yourself properly elbowed in a '*flood of life*'." „*The roaring Life-floods* of London" — „such *a bustling flood of Life*". So führen die entlehnungen bei Carlyle ein neues und selbständiges dasein für sich. Eine ursprünglich philosophisch gemeinte wendung, die er zuerst abstrakt mit „Existence' floods" übersetzt hatte, wird hier schliesslich auf das wirkliche leben einer grossen stadt angewandt, und nur im beiwort „roaring" rauscht und klingt für den kundigen noch die ferne quelle Goethe's an, der diese fluten einst entsprungen waren.

Faust's Fluch.

Carlyle drückte mit den worten des Faust die verzweifelte stimmung jener jugendzeiten aus, als er selber, „*der unmensch*

---

[1]) E 5, 135. 148. — N 4, 253; Em 1, 75.

ohne Zweck und Ruh, without object and rest", an keine religion und gnade mehr hatte glauben mögen: „Faust's wild curse seemed the only fit greeting for human life", „his passionate *Fluch vor allem der Geduld* was spoken from my very inmost heart." Schon in den ersten bemerkungen 1821 über Faust wird die scene ausführlich citiert: „those beautiful verses: *Wenn aus dem schrecklichen Gewühle ... Und Fluch vor allem der Geduld.*" In den späteren aufsätzen heisst es: „he curses hope and faith and joy and care, and what is worst, curses patience more than all the rest". Die vorhergehenden zeilen:

> O *selig der, dem er im Siegesglanze*
> Die blut'gen Lorbern um die Schläfe windet,
> Den er nach rasch durchrastem Tanze
> In eines Mädchens Armen *findet.*

zieht der Sartor zusammen: „Faust's Deathsong, that wild: *Selig der, den er im Siegesglanze findet* (Happy whom he finds in Battle's splendour)."

In den späteren jahren fielen ihm Faust's flüche (auch die aus der ersten szene) weniger bei seelischer als bei dyspeptischer oder materieller not ein, die er seinem bruder John dadurch besser vergegenwärtigte: „You will get at least a stomach to eat bread — even that is denied me here. *Es wollte kein Hund so leben* (no dog would lead such a life) nor will I." — „There are symptoms of capability to grow a lion by and by. *Fluch dem!*" [1])

Schall und Rauch.

Im aufsatz über Novalis findet sich die stellung des dichters zur welt charakterisiert, „a show, in the words of a Poet '*Schall und Rauch umnebelnd Himmelsgluth,* Sound and Smoke overclouding the Splendour of Heaven'." Carlyle wiederholte die worte in seinem tagebuch 1832: „consider what it (the earth) properly is — the reflex of the living spirit of man, the joint production of man and God —

> *Natur ist Schall und Rauch,*
> *Umnebelnd Himmelsgluth.*"

In bruchstücken lebte der vers noch drei jahre später

---

[1]) GCB 181. — S. R. 115. — E 1, 137. — F 2, 237 „gave him Faust's curse, which hung printed there". — F 2, 88. 143; falsch nach Goethe's: „Es *möchte* kein Hund so länger leben"; und „Fluch dem Glauben".

brieflich weiter: „I begin to as good as despise the world ... What is it? *Schall und Rauch!* The Reality is under it and beyond it.“

Wer darf ihn nennen!

Als John Sterling einmal meinte, dass der Sartor an keinen persönlichen gott glaube, verteidigte Carlyle sich mit Goethe's worten:

> „The Highest cannot be spoken of in words!
> Personal! Impersonal! One! Three!
> *Wer darf Ihn NENNEN!* I dare not and do not.“

Diese Faustische anschauung von der namenlosigkeit des höchsten wesens wird also in dem vorliegenden citat mit einer andern Goethe'schen gedankenreihe über den wert des schweigens aus dem Lehrbrief des Wilhelm Meister „The Highest cannot be spoken of“, verschmolzen. Gleiches gesellt sich zu gleichem; in Goethe's gesamter dichtung ist ja ein thema häufig mit dem andern geheimnisvoll gleichsam unter der oberfläche verbunden worden. Die verwandtschaft zwischen dem von der liebe getragenen unterricht, den Faust an Margarethe erteilt, mit der feierlichen religion des Wilhelm Meister, und besonders die mächtige, alle werke umfassende einheit des Goetheschen geistes und seiner lehren: das wird uns in diesem von Carlyle aufgedeckten zusammenklang der sonst von einander doch weit entfernten stellen wieder klar. — Auf Faustens bekenntnis bezieht sich auch „Past and Present“: „which we name Nature, Universe and suchlike, the essence of which remains for ever *Unnameable*“ — „the faith in an Invisible, *Unnameable*, Godlike“ — „He who knows this, it will sink, silent, awful, unspeakable, into his heart. He will say with Faust: „*Who dare name Him!*“ [1])

Meine Ruh' ist hin.

Gretchen's emphatische *verneinung*: „Ich finde sie *nimmer und nimmermehr*“ hat Carlyle mehrmals nachgesprochen: „When I could let him have my Life of Luther. *Nimmer und niemals!* I rather believe.“ An Jane: „Jane Welsh Carlyle a taker of money in this era of gigmen! *Nimmer und nimmermehr!*“ und

---

[1]) P. P 113. 127. 197.

„Nimmer und nimmermehr! I want no acquaintance with any laird or mayor!“

Auch sonst hilft Carlyle, was hier nebenbei erwähnt sein mag, den englischen negationen durch deutsche nach: „I could not touch a sinecure ... *Keineswegs.*“ *„Keineswegs*, by no manner of means“, entsprechend dem „Keineswegs“ im Wilhelm Meister, das er mit „not at all, nowise, by no means“ übersetzt hatte.[1])

Die Hexenszene.

An die „Meerkatzen“ wird „Frederick the Great“ 2, 178 gelegentlich der diplomaten Seckendorf und Grumbkow am preussischen hofe erinnert: „The pair of '*Meerkatzen*', or enchanted Demon-Apes, disguised as loyal Councillors ...... Devil-diplomatists.“ In Hoffmann's „Golden Pot“ übersetzte Carlyle halb deutsch, halb englisch: „and the meer-cats clambered to the top of the high bed“.[2])

In's Freie.

Die worte der Margarethe in der letzten szene des Faust: „Da hinaus? *In's Freie*“, vermengte Carlyle mit der redensart „freies feld“, die er oft im Wilhelm Meister gefunden hatte, z. b.: „da sie wieder freies feld gewann“, „the field being clear once more“. Er schrieb an Jane Welsh 1825: *„Hinaus!“* as the Devil (!) says to Faust, *„Hinaus ins freie Feld!“* Die beiden ausdrücke kommen auch später noch wieder: „I must wait a day or two till I have *freies Feld*“, — „After which I am off *ins Freie*“.[3])

Faust II.

Von der *„weisen alten Schaffnerin“* der *Helena* empfing seine schwester Jane “the title of '*die kluge Schäffnerin*, partly borrowed from Goethes Helena'“; the „wise old Stewardess“ so hatte er die Goethesche bezeichnung (E 1, 145) übersetzt. Carlyle ermahnte das junge mädchen nun auch: „Meanwhile do thou, my dear little 'wise *young* Stewardess' continue to behave thy bit of a self.“[4])

---

[1]) N 3, 220. — F 2, 180. — F 4, 258. — PP 186. — F 1, 271. — Tr 3, 87. 138. 130. 203.
[2]) GR 1827. 2, 248.
[3]) F 1, 282. 2, 356. 3, 379. — A 1, 209.
[4]) N 3, 142. 146.



2. Gedichte.

Der Fischer.

Sartor 58 „full of longing (*sehnsuchtsvoll*)“ ist wohl aus der zeile „sein herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll“ herübergenommen; im Mai 1822 hatte Carlyle an Jane wegen ihrer übersetzung dieser Goethe'schen ballade geschrieben: „I shall take time enough with your translation of „the Fisher“. Wotton Reinfred's verhältnis zu Jane Montagu wird folgendermassen geschildert: „Day after Day he saw and heard his fair Jane, day after day drank rapture from her words and looks, '*she sang to him, she played to him*', they talked together“, vielleicht eine anspielung auf die arbeit der Jane Welsh, die Carlyle, ohne dass es andre merkten, hier erwähnen wollte. Zu einer stelle des Schiller-Goethe'schen briefwechsels in dem aufsatz „Schiller, Goethe and de Staël“, die über dasselbe gedicht handelt, führt er in einer note die beiden ersten zeilen deutsch an und bezeichnet sie als „a celebrated little poem of Goethe“. — Die Wanderjahre übersetzen: „Er ging *sehnsuchtsvoll* nach dem benachbarten Walde“ = „With a heart full of wild desire“ ... und wie im Sartor: „*sehnsuchtsvoll*“ „full of longing“.[1])

Hymnus.

Nach der beendigung der französischen revolution hatte Carlyle an Sterling über Goethe's gedicht „die Zukunft decket ...“ englisch geschrieben: „Das scheint wie eine Stelle aus der Kriegsmusik, zu deren klängen der grosse tapfre Stamm der Teutonen durch die Wüste der Zeitlichkeit zieht, durch denjenigen abschnitt der Ewigkeit, der für sie bestimmt ist. '*Oben die Sterne und unten die Gräber* etc.' Lasst uns alle das singen und frohen Herzens marschieren. '*Wir heissen Euch hoffen*'. So sagen die Stimmen, nicht wahr?“ — „Hope, let us us still hope“ und „As for us, by God's help *dringen wir vorwärts*“ tröstet und mahnt Carlyle aus demselben „Hymnus“ in seinen briefen. Dieser gesang schloss ausserdem das zweite, das dritte und das letzte (vierte) buch von „Past and Present“ ab. Aber auch mitten drin, z. b, im 15. kapitel

---

[1]) N 2, 80. — E 2, 294. — WR 35. — Tr 1, 230. 3, 107.

des dritten buches, liess Carlyle die heiligen verse aus der höhe über den lärm des marktes hin tönen:

„stars silent rest o'er us,
graves under us silent . ."

Auch zu dem amerikanischen freunde Emerson drang Goethe's im glauben gesprochenes wort hinüber: „all shall remain unsettled. *Die Zukunft decket Schmerzen und Glück*" und „'The stars are above us, the graves are under us' Adieu." Das gedicht „which has often gone through my mind", trug Carlyle wieder am schluss der rektoratsrede (1866) seinen studenten vor. Dichtung und dichter schienen ihm bei dieser gelegenheit wichtiger und feierlicher als je zuvor: „Kein klarerer Mensch, kein edlerer und bedeutenderer Geist als Goethe hat in der Welt gelebt, seit Shakespeare starb —" .. „nun muss der teutonische Stamm in einem grösseren Ganzen aufgehen" — ja dieser „Hymnus" Goethe's wird zu einem neuen psalm: „a kind of road-melody or marching-music of mankind". Die trostvollen worte aber „*Wir heissen euch hoffen* (we bid you to hope)" blieben Carlyle bis in sein spätestes alter treu, wenn er über das grab hinweg in das land des friedens und der liebe gewiesen sein wollte; so klingt auch durch die milde wehmut, als er 1866 seine erinnerungen niederschrieb, der Goethe'sche vers hindurch: „can at least say with the Voices: '*Wir heissen euch hoffen*' — if it will be the will of the Highest".[1]) —

„Nicht ist der Geist, doch ist der Fuss gebunden",

diese verse, womit Goethe 1823 Byron in Genua begrüsst hatte, wurden von Carlyle an Goethe sinngemäss aber unwörtlich zurückgegeben: „*Frey* ist das *Herz,* doch ist der Fuss gebunden". Das achtungsvolle verhältnis, das zwischen Goethe und Byron bestanden hatte, „nicht ist der *Geist* ... gebunden", — war bei Goethe und Carlyle einem engeren bündnis gewichen, für das auch das andere wort fast wie von selbst sich einstellte „Frey ist das *Herz*" ... In derselben fassung wurde der vers an Emerson gesandt: „that matter of coming to you; and never to come. *Frey ist das Herz,* as Goethe says, *doch ist der Fuss gebunden.*"[2])

---

[1]) F 3, 91. 223. — Em 1, 106. 306. — VE 221. — PP 116. 196. 200. 255. — R 2, 245.
[2]) GCB 178. — Em 302.



Wie das Gestirn
Ohne Hast,
Aber ohne Rast,
Drehe sich jeder
Um die eigne Last,

dies *zahme Xenion* Goethe's gewann mit seinen drei ersten zeilen eine grosse bedeutung für Carlyle. Er wandte es zuerst auf den dichter an, dem er am 10. IV. '31 schrieb: „busy at your high task in the high spirit of old Times — '*Wie das Gestirn, ohne Hast aber ohne Rast*'.“ Das siegel, das Carlyle im namen von 15 englischen freunden nach Weimar schickte, zeigte eine schlange, das sinnbild der ewigkeit, und einen stern: „a star travelling through Eternity“, darunter die worte: „*Ohne Hast aber ohne Rast*“, „this seems to me almost a really beautiful emblem“. Das Xenion wuchs nun auch in Goethe selber weiter aus, der auf seine früheren verse zurückgreifend, sich für die aufmerksamkeit bedankte:

Worte, die der Dichter spricht,
Treu, in heimischen Bezirken,
Wirken gleich, doch weiss er nicht,
Ob sie in die Ferne wirken.
Britten! habt sie aufgefasst:
„Thätigen Sinn! Das Thun gezügelt:
Stetig Streben, ohne Hast.“
Und so wollt ihr es besiegelt!

Von der lateinischen fassung des „ohne Hast“ „festina lente“ ganz abgesehen, — sind die deutschen worte häufig in den briefen Carlyle's zu finden: „March boldly up to it and to them; strong and still like the stars '*ohne Hast doch ohne Rast*',“ und dann in verbindung mit dem mut- und geduldsmotive: „Patience, therefore, my dear brother! *Ohne Hast aber ohne Rast!*“ Carlyle schildert die arbeitsweise seines vaters: „how he went on '*without haste, without rest*' and did in that way the very most, I must believe, that he could do“ — „he did work wisely and unweariedly (*ohne Hast aber ohne Rast*).“

In den Essays aber darf der spruch noch das bild seines sprechers, nämlich Goethe's, selber erklären: „Work then, even as he has done and does 'Like A Star, *Unhasting, Yet Unresting.*' Sic valeas.“ — Das Essay „Goethe's Works“ bringt endlich eine übersetzung, die, den sinn wahrend, aber die worte dehnend, in das gedicht ein pathos trägt, von dem die

schlichten deutschen zeilen ebenso wenig wissen, wie von einem verunglückten reim wie: haste — rest — Hest.

> Like as a star
> That maketh not haste,
> That taketh not rest,
> Be each one fulfilling
> His god-given Hest.[1])

Dieser Goethe'sche spruch klang wie ein widerruf auf die zeile im Faust, die Carlyle oft bitter nachgesprochen hatte: „Der Unmensch ohne Zweck und Ruh", „he has not an object, and yet he has not rest": — Das rastlose streben war zwar geblieben, aber Goethe hatte sein bestimmtes ziel gefunden, und mit ihm auch Carlyle.

Generalbeichte.

> „Uns vom Halben zu entwöhnen,
> Und *im Ganzen, Guten, Schönen,*
> Resolut zu leben."

Von einem landsmann sagt Carlyle einmal „to whom, on the whole, that Precept, *Im Ganzen, Guten, Wahren* resolut zu leben, were altogether a dead letter". An den bruder: „Go on and prosper. *Klarheit, Reinheit, 'Im Ganzen, Guten, Wahren resolut zu leben'.* This is all that man wants on earth." Im „Death of Goethe" fügt er noch das „Halbe" hinzu, das vermieden werden soll: „To live, as he counselled and commanded, not commodiously in the Reputable, the Plausible, the Half, but resolutely in the Whole, the Good, the True: *Im Ganzen, Guten, Wahren resolut zu leben*", womit der aufsatz künstlerisch sehr wirkungsvoll schliesst. — Bezeichnend ist der übergang vom „Schönen" des originals zu dem „*Wahren*" Carlyle's, der die Schiller-Goethe'sche auffassung von dem Schönen, das die vernunft und die sinne zugleich befriedigt und mehr als das „Wahre" allein ist, wieder einmal nicht teilen mochte.[2])

---

[1]) GCB 248. — N 3, 285. 299. 327. 4, 273. — F 2, 119. 400. — E 4, 41. 173. — Rem 1, 7.

[2]) GCB 242. — F 2, 267, 16 II '32. — E 4, 50. — E 3, 72. — „I am for some p r a c t i c a l subject too; none of your pictures in the air, or *aesthetisches Zeug* (as Müllner's wife called it, Müllner of the Midnight-Blade)" Em 1, 197.

Venetianische Epigramme. Die Weissagung des Bakis.

Während Çarlyle mit den gleichen sprüchen des Arrianus und Antoninus alle drei bücher der französischen revolution einleitete, liess er doch Goethe mit verschiedenen, jeweilen auf den inhalt der bände bezogenen dystichen zu worte kommen. Er hatte schon im Essay „Goethe's Works“ aus dem 14. und 51. „Epigramm“ und aus der 13. „Weissagung“ ein politisches glaubensbekenntnis des dichters zusammengestellt. Mit diesen drei artikeln ward nun sein grosses geschichtswerk über die revolution eingesegnet: „Diesem Ambos vergleich ich das Land, den Hammer dem Herrscher, Und dem Volke das Blech, das in der Mitte sich krümmt ...“ kennzeichnet den ersten akt, „the Bastille“; „Mauern seh' ich gestürzt und Mauern seh' ich errichtet“ schildert den zweiten teil: “The Constitution“: der könig flüchtet aus dem schloss, das volk fängt an zu herrschen. — Und „Alle Freiheitsapostel, sie waren mir immer zuwider; Willkür suchte doch nur Jeder am Ende für sich ..“ steht als motto über dem dritten und letzten bande „the Guillotine“, wo unschuldige neben den schuldigen fallen müssen.

Westöstlicher Divan: Buch der Sprüche.

1. „And so let every one be active for himself:
Noch ist es Tag, da rühre sich der Mann;
Die Nacht tritt ein, wo niemand wirken kann,“

damit schliesst der aufsatz „German playwrighters“; und in englischer übersetzung:

„Now it is day; be doing every one,
For the Night cometh, wherein work can none.“

hatten diese verse bereits unter den leitworten für „Wilhelm Meister's Travels“ gestanden. Zu der klasse von sätzen gehörend, mit denen Carlyle sich mut und lust zur arbeit einzusprechen pflegte, kehren die verse auch sonst mehrfach, besonders auch unter hinweis auf ihren biblischen ursprung (Ev. Joh. 9. 4.) wieder: „The interest of your whole life depends on your being diligent, *now while it is called to-day*“, „it is for the living only that we are called to live — *to work while it is still to-day*“ und endlich „work, work, *for the night cometh*“, sogar in der griechischen form: „*Νὺξ ἔρχεται* — will be here anon.“ [1])

[1]) E 7, 171. — F 2, 265. 398. 100. — Em 2, 325 (6 IV, 1870).

2. „**Mein Erbteil, wie herrlich weit und breit,**
Die Zeit ist mein Besitz, *Mein Acker ist die Zeit,*“

diese verse werden ihrem inhalt nach schon im Wotton Reinfred (97) vorgetragen: „his (the poet's) eye and his mind *range free and fearless* through the world as through *his own possession,* his *own fruitful field* ... Nay, are not *time and space* his *heritage* ...“ In dem brief an Goethe vom 22. I. 31 gab Carlyle diese worte ihrem dichter mehrere mal zurück: zuerst in deutlicher verbindung mit den im vorigen abschnitt behandelten Goethe'schen versen: „Meantime, while Days are given us, let us employ them: '*Our Field is Time*', what we plant therein has to grow through Eternity; our Hope and Comfort is '*to work while it is called To-day*',“ und am schluss — denn der energische und anregungsvolle brief scheint gleichsam beherrscht von diesen sprüchen —, klingen die verse noch einmal rein an: „The Sun and Seasons are the only changes that visit the wilderness. *Mein Acker ist die Zeit.*“ In etwas beschädigter form wurde der Goethe'sche vers als überschrift zum ersten buch des Sartor in Fraser's Magazine verwandt:

„**Mein *Vermächtnis,* wie herrlich weit und breit!**
Die Zeit ist mein *Vermächtnis,* mein Acker ist die Zeit.“

Selber aus einem feldbebauenden geschlechte stammend, hatte Carlyle ein sonderliches gefallen an dem Goethe'schen spruche; auch das biblische gleichnis vom Sämann tauchte bei diesen verbindungen gelegentlich auf. „I have the prospect to live unmolested in God's Earth a little longer, there *to till and sow* according to ability that richest of all fields: Future Time: '*Mein Acker ist die Zeit*'.“ — Sein eigenes gedicht: „The Sower's Song“ sei hier noch besonders erwähnt.

Das zweite kapitel des Sartor wird heimlich auch von Goethe: „If for a speculative man 'whose *seed-field*' in the sublime words of the Poet, is Time' ...“ eingeleitet. Das wort „*seed-field*“ war entschieden ein kühner germanismus; anfänglich hatte Carlyle die verse als motto zu den „Lehrjahren“ 1827 und im aufsatz über Richter 1830 noch anders übersetzt:

„**My inheritance how wide and fair,**
Time is my *estate*; to Time I'm heir.“

In den Characteristics 1831 und im Chartism 1838 hiess es dagegen: „Time is my fair *seed-field*, of Time I'm heir“.

„Saatfeld", als das anschaulichere wort für „Acker", wurde von Carlyle fortan beibehalten. In den Essays, Mirabeau: „a Universe all rich with fruit and forbidden fruit round him; the unspeakable *'seed-field of Time'* wherein to sow ..." Cagliostro: „a seed cast into the *seed-field* of Time to grow there, producing fruits or poisons, forever". Sartor „Writings of mine .. have fallen into the mighty *seed-field* of Opinion .." „The husband man of „Time's Seed-field ...", ferner „sow *the seed-field of Time.* What if you see no fruit of it? another will ..." „Thoughts fall on us ... like *seed* ... It is *time* only and silence that can ripen them." Goethe's spruch wurde von Carlyle auch gegen die Franzosen angewandt: „we saw one of the most remarkable nations of men engaged in destroying: nothing growing in the great *seed-field of time*, so that well might Goethe say: 'My inheritance, how bare! Time, how bare!' For everything man does, is a seed cast into a seed-field, and there it grows on for ever. But the French sowed nothing". (L 161.) Wieviel und was Carlyle aber eigentlich unter dem „Saatfeld" verstanden, und wie er das Goethe'sche wort entfaltet wissen wollte, zeigt eine andere stelle: „The grand 'seed-field of Time' ... Time's seed-field, which includes the earth and all her seed-fields and pearl-oceans, nay her sowers too and pearl-divers, all that was wise and heroic and victorious here below; of which the Earth's centuries are but as furrows, for it stretches forth from the beginning onward even into this Day." [1])

3. „Enweri sagts, ein herrlichster der Männer,
Des tiefsten Herzens, höchsten Hauptes Kenner:
'Dir frommt an jedem Ort, zu jeder Zeit,
Geradheit, Urteil und Verträglichkeit'."

Carlyle gebrauchte diesen spruch zum motto für die Wanderjahre:

„In every place, at every time, thy surest chance
Lies in Decision, Justice, Tolerance."

„*'Geradheit, Urteil und Verträglichkeit'* were my last direction

[1]) GCB 232. 239. — E 1, 291. — N 3, 241. — SR 5. — E 3, 34. 4, 38. 5, 75. 242. 6, 138. — F 2, 359. 148. — E 6, 176. — Vgl. Em 2, 302, 6 IV 1870. „a little white and red-lipped bit of Daisy pure and poor, scathered into *Time's* Seedfield .."

to you on that wae enough day", schrieb er seinem bruder am 25. X. '27 und am 2. XII. '32: „'*Geradheit, Urteil und Verträglichkeit*'. I miss none of these three; they make in all cases a noble mixture." — Nach einem ausfall wider die heuchelei der englischen kirche beruhigt er sich selber im tagebuch: „*Sey gerade, sey verträglich.*" Die erstere eigenschaft verbindet sich gelegentlich auch mit andern, die gerade nicht in dem spruche stehen: „Nay, was not Andreas in very deed a man of order, courage, downrightness (*Geradheit*)." [1])

Buch der Parabeln.

Was Goethe in naiver sinnlichkeit hingesungen hatte, das rüstete Carlyle noch mit bildung und moral aus, ehe er es weiter gab. In dem „Buch der Parabeln" im gedicht: „Es ist gut" werden am anfang Adam und Eva geschildert:

„Da lagen nun in Erdeschranken
Gottes zwei lieblichste Gedanken",

aber am schluss freut sich der glückselige dichter auch seiner eigenen menschlichen liebe und schöpfung:

„Dich halten dieser Arme Schranken,
Liebster von allen Gottesgedanken."

Carlyle sprach dies entzückendste gebet des liebenden Goethe bei einer ganz unpassenden gelegenheit nach, um seinen bruder John zu erbauen, der über jene ältere Lady geklagt hatte, von der er als ärztlicher berater mit auf eine reise nach Italien genommen worden war: „A thoroughly courteous socially-cultivated woman!" so tröstete ihn unser Thomas, „No higher piece of art is there in the world! *Schone sie! Verehre sie!* ... Is not in truth a noble woman (noblewoman or not) *Gottes lieblichster Gedanke,* and worth reverencing?" [2])

Die Xenien: Philister.

Ausführlich ist in Carlyle's schriften auch jenes volk behandelt worden, in dessen land Goethe und Schiller ihre Xenien als „Füchse mit brennenden Schwänzen" gejagt hatten, um „der Herren reife, papierne Saat zu verderben." Die

---

[1]) Tr 3, 5. — N 3, 93. Prof. Norton übersetzt: „Integrity, Decision and Compatibility". — F 2, 332. 320. — SR 56.

[2]) F 2, 285.



genies kämpften gegen laue und schwache menschen, denen sie die masken der feinde Simsons überwarfen. — Das 18. jahrhundert hat ja überhaupt eigentlich erst seit Klopstock den gegensatz zwischen den produktiven köpfen und der geistlosen mittelmässigkeit scharf bis zur unversöhnlichkeit herausgearbeitet. Der dichter blieb freilich nicht lange auf seiner unumstrittenen höhe stehen; bei der in der zweiten hälfte des jahrhunderts rasch gesteigerten allgemeinbildung vermochten ihm viele bald ein paar sprossen nachzuklettern, um ihn nun als die unproduktive, neidische fronde desto lebhafter anzuschreien. Anderseits aber suchte der „dichter" selber den abstand zwischen sich und den übrigen durch das stolze bewusstsein von seiner ausgezeichneten und gnadenvollen stellung immer wieder zu vergrössern. Aber in derselben zeit, wo man sich in Frankreich gegen den standesadel empörte und den „citoyen" zur anerkennung brachte, wurde in Deutschland eine neue aristokratie des geistes mit dem hauptsitz in Weimar begründet. Der Xenienkampf ist in seiner art ein gegenstück zur französischen revolution: dort fiel eine alte und überlebte, hier erzwang sich eine neue und bessere herrschaft die anerkennung der welt. Unsere klassiker waren freilich nicht sonderlich erbaut vom profanum vulgus und vom deutschen publikum, das Goethe unter anderm mit „nichtachtung, ja verachtung" belegte; ein ausspruch, den auch Carlyle, aber unter hartnäckiger vertauschung der beiden glieder, wieder verwertete: „Toleration .... means for most part only indifference and contempt: *Verachtung, ja Nichtachtung.*" — 1845 schrieb er an Varnhagen über den armseligen stand der litteratur überhaupt „'*Verachtung ja Nichtachtung*!'" that really is the rule for it."[1])

In der diplomatik und strategie des engeren philisterkrieges, der von Goethe und Schiller angefacht und von den romantikern fortgesetzt, nun auch von Carlyle nach England übertragen wurde, wo er aber bald wieder erlosch — sind noch gar viele, tief in die psychologie der zeit greifende fragen zu lösen. Unsere klassiker bieten die reichste ausbeute. Aber neben dem unerbittlichen ernst, mit dem sie öffentlich kämpften, sollte die darstellung jene heiteren reflexe nicht vergessen,

---

[1]) F 2, 317.

welche die fackel des krieges in die häuser, z. b. in die Schiller'sche familie warf. Der junge Voss erzählt eine reizende episode, wie der geist des grossen, alle philister mordenden vaters Schiller auf die kinder übergegangen war: „Schiller klagte mir neulich bei tisch, in gegenwart seiner kinder halb komisch, dass die kinder so philistrig wären, 'sie haben auch gar keine poesie, es sind rechte philisternaturen'. Da hättest du das lamentieren der kinder hören sollen! 'Papa, ich bin kein philister, ich will kein philister sein!' hiess es. Nun fragte ich den Ernst: was ist denn ein philister? 'Es ist ein garstiges ding', antwortete er mir mit heftigkeit. Da ruft ihn Schiller zu sich, drückte ihn an sein herz und küsste ihn. Karl Schiller, der keine definition von philister anzugeben weiss, weiss doch von jedem menschen, den er kennt, zu bestimmen, ob er philister ist oder nicht.“ [1])

Carlyle war auch streitlustig: „Your German *Philister*, your Adelungs, Nicolais ... (of which sort we have plenty in England even now) are also an object of great curiosity with me“ schreibt er an Eckermann; nur sollten sie damals (1830) in England ihr unwesen unter dem andern namen der „Utilitarians“ und „Radicals“ treiben. Er stellte die deutsche gattung in seinen Essays ganz richtig in das gefolge der *„aufklärerei* (Illuminationism)“ ein: „its partisans received the nickname of *Philistern* (Philistines), which the few scattered remnants of them still bear, both in writing and speech“. In einer anmerkung charakterisiert er einmal Nicolai als einen mann, der in seiner philosophie von allem zwischen himmel und erde geträumt und die poesie nur nach ihrer nützlichkeit beurteilt hätte: „A man of such spiritual habitudes is now by the Germans called a *Philister*, Philistine: Nicolai earned for himself the painful prëeminence of being *Erz-Philister*, Arch-Philistine ..... At present, the literary Philistine seldom shows, never parades, himself in Germany; and when he does appear, he is in the last stage of emaciation.“ [2]) Aber von dieser literarischen spezies der philister, die es bislang in England nicht gab, tauchte doch auch dort bald ein besonders

---

[1]) Schiller und Goethe i. Br. v. H. Voss, ed. Gräf, Reclam 3581/2 p. 59. Karl Schiller war damals drei Jahre alt!

[2]) GCB 213. — E 1, 58. 278. 3, 241.



gutes exemplar auf, Mr. Taylor, dessen buch „Historic Survey of German Poetry" gleich Carlyle zur besprechung in die hände gefallen war: „Mr. Taylor is simply what they (the Germans) call a *Philister*; every fibre of him is Philistine." — „Taylor is a clever old „*Philister*", and I have salted him accordingly to ability." — „Taylor is a man of real talent, but a Polemical Skeptic only; with no eye for Poetry, who sees in the highest minds only their relation to the Church-Creed." Carlyle hatte geglaubt, dass die philister mit den Nicolais und mit Adelungs buch „*Ueber die Nützlichkeit der Empfindung* (On the utility of Feeling)" seit ungefähr funfzig jahren in Deutschland, überhaupt in Europa ausgestorben wären: „now appears a natural-born English Philistine, made in all points as they were", eben dieser Mr. Taylor, den er denn auch wie ein ausgegrabenes Mammut mit geziemendem hohn begrüsste. Und Carlyle war wohl in seinem recht, — hatte doch dieser litterarhistoriker den Deutschen Kotzebue für Europas grösstes dramatisches genie seit Shakespeare's zeiten erklärt.[1])

Auch bei der zusammenkunft auf dem schönen waldschloss im Sartor wird das gefecht eröffnet: „there talked one „Philistine", who even now, to the general weariness, was dominantly pouring-forth Philistinism (*Philistriositäten*)", aber Teufelsdröckh bringt das „*Ungetüm* (*monster*)" mit dem donner seiner rede zum schweigen.[2])

3. Briefe.

Aus dem briefwechsel mit Goethe gingen in die englische korrespondenz Carlyle's manche deutsche wendungen über, die teils schon in die nach Weimar gesandten antworten selber, teils erst in die berichte einflossen, die Carlyle andern von seinem verhältnis mit dem „good old Man", oder wie er Goethe sonst wohl nannte: „the old Laureate", „the venerable *Alte*", „the *Dichter des Jahrhunderts*" schickte.

---

[1]) N 3, 245. — GCB 236. cf. G. Herzfeld's Monographie in Morsbach's Sammlung, W. Taylor, 1898.

[2]) „Philistriosität", entweder verschrieben oder nach Curiosität falsch gebildet, ist DWB VII, 1829 durch „Philiströsität" (Heine) belegt.

Wenn Goethe der gattin Carlyle's eine halskette mit den reichreimenden versen widmete:

„Wirst Du in den Spiegel blicken
Und vor Deinen heitern Blicken
Dich die *ernste Zierde* schmücken ..“

und wenn er zu einem armband die zeilen schrieb:

„Auch denke, dass der *fern im Land*
Nach Euch mit Liebe schauet ...“

so konnte Carlyle ihm bald erzählen, dass Jane das geschenk wirklich „as an *ernste Zierde*“ bewahrte und dass sie dem dichter dankte: „The friend who *fern im Lande* sometimes also thinks of us“; oder: „a fair friend assiduously studying you *far over the sea*!“ Wenn Goethe beabsichtigte, über die Uebersetzung der Lehrjahre „irgend ein geprüftes wort beizufügen“, oder „mit den besten und treuesten wünschen mich empfehlend“ unterzeichnet hatte, wenn er den jüngeren freund ermahnte, „Von der Société St. Simonienne bitte sich fern zu halten“ —, so wünschte Carlyle bald darauf von seinem bruder über dessen studien „some *geprüftes Wort*“ zu hören, so übersetzte er stolz die grussformel: „With the truest wishes recommending myself“ und schrieb die warnung wörtlich ab *„Von der Société St. Simonienne bitte sich fern zu halten“*.[1])

„A certain '*Gesellschaft für ausländische Litteratur in Berlin*' have elected me an *Ehrenmitglied*“, schrieb Carlyle am 12. Nov. 1830, als er Goethe's nicht ganz genaue nachrichten von dieser ernennung erhalten hatte.[2])

In einer bücher- und bildersammlung aus Schottland fand Goethe „Manches Erfreuliche ... Auch eine Betrachtung der Schattenrisse und deren unglaubliche Vergegenwärtigung des Abwesenden ...“, worüber Carlyle wieder triumphant an die

---

[1]) N 3, 317. 262. 129 328. 186. — GCB 2, 118. 46, 192. 201. — N 3, 134 f. 363. 4, 353.

[2]) Goethe an Carlyle am 5. X. 30: „Die Berliner Freunde ... haben mir ein Diplom zugeschickt, worin sie herrn Thomas Carlyle zu Craigenputtock zum auswärtigen Ehrenmitgliede ernennen.“ — Dagegen vorher Hitzig an Goethe am 24. IX. 30: „In der heutigen Sitzung der Gesellschaft für auswärtige Litteratur wurde Herr Thomas Carlyle ... zum auswärtigen Mitglied dieser Gesellschaft ernannt.“ Goethe an Carlyle 17. X. 30 redet berichtigend von einem Dekret, das „Sie zum auswärtigen Mitglied der Gesellschaft für ausländische Litteratur zu Berlin ernennt.“

seinen weiter berichtete: „that he had begun to read in it (*erfreulich*) ... also that he had gone into a 'consideration of the shades (*Schattenrisse*) and thereby an incredible Approximation of the Absent!'"

Im Juni 1830 schickte Goethe „Das Exemplar Ihres übersetzten Schillers, geschmückt mit den Bildern ihrer ländlichen Wohnung" ... „eine fünfte Sendung meiner Werke ... Noch eine Lieferung, dann ist vorerst das beabsichtigte Ganze vollbracht." Auch diese schätze zählte Carlyle seinem bruder auf: „the *geschmückte Exemplar*", „his little *Gartenhaus* in Jena", „with the *Lieferung* of his *Werke*" ... Freundlich kam Goethe aber auch seinerseits dem fremden entgegen, wenn er gelegentlich mit englischen wendungen die schranken der beiden sprachen durchbrach und statt des sonst gebräuchlichen schlusses *„Und so fort an"* ein *„and so for ever"* einsetzte, oder von Carlyle's „Berliner *fellowship*" sprach.[1])

Auch die neujahrsabsicht Goethe's, der am 1. Jan. 1828 geschrieben hatte, „indem ich das Testament Johannis als das meinige schliesslich ausspreche und als den inhalt aller Weisheit einschärfe: '*Kindlein, liebet euch!*'", verbreitete Carlyle in England: „You must give my brotherly affection to all the young ones; ... They must love one another: 'Little children love one another', this was the departing farewell precept of the Friend of Men", oder „Be good and faithful, 'loving one another' as it is commanded" — „Wise and good was he who commanded, saying 'Little children, love one another" schrieb er später noch mehrfach an die seinen.[2])

Carlyle hat in seinen grossen geschichtsbüchern in der Französischen Revolution und Friedrich dem Grossen die freundschaft mit Goethe weiter gepflegt. Bei dem durch Goethe's teilnahme ausgezeichneten feldzuge vom September 1792, den Carlyle in dem ersten genannten werke zu behandeln hatte, wird ausdrücklich ein mann erwähnt, „der mit dabei war, der zu dem geschlecht der unsterblichen gehörend, seit jenen tagen mehr und mehr seine hohe art offenbarte, während das vergängliche mehr und mehr verschwand; denn immer sind die götter, wenn sie unter den menschen wandelten, in unkennt-

---

[1]) GCB 158; 91. 103. 107. — N 3, 229 ff. 328. — GCB 56. 72. 116. 213.
[2]) GCB 23. — N 4, 11. 46. 54.



licher gestalt erschienen .... Dieses mannes name aber war *Johann Wolfgang von Goethe.*“ Carlyle sieht wohl still lächelnd den versuchen des dichters zu, der dazumal das kanonenfieber an seinem eigenen leib erfahren wollte, aber er schildert doch zugleich die militärischen vorgänge ganz mit Goethe's worten und erkennt in ernst und staunen den gewaltigen prinzipiellen gegensatz zwischen Goethe und der französischen revolution an; die berührung dieser beiden mächte während der campagne in Frankreich, bekam in seinen augen eine welthistorische bedeutung. Goethe war ja das zauberwort, vor dem er alle anarchien in seinem eigenen busen wie in der weiten welt zusammenbrechen sah.

Bei gelegenheit des Salzburger Emigrantenzuges im dritten bande seines „Friedrich“ fragt Carlyle die leser: „Kennt ihr ein buch genannt „Herrmann und Dorothea“? Es ist von dem grossen Goethe geschrieben und noch des lesens wert ....“, und während der ereignisse in Frankfurt 1759 führt er als zuschauer einen „sehr merkwürdigen kleinen jungen“ auf: „now in his tenth year, *Johann Wolfgang Goethe*“, und erzählt dann gemäss des wortlauts von „Wahrheit und Dichtung“ die unterredung zwischen „Papa Goethe“ und dem „Official French Gentleman“ nach der schlacht bei Bergen.[1])

4. Wilhelm Meister.

Carlyle verehrte in Goethe besonders denjenigen, „who has seen into the high meaning of '*Entsagen*',“ wozu auch er sich im Sartor ausdrücklich bekannte: „Well did the Wisest of our time write: 'It is only with Renunciation (*Entsagen*) that Life, properly speaking, can be said to begin'.“ Das wurde nicht nur mit derselben ehrerbietung in den Essays wiederholt: „the great doctrine of '*Entsagen*', of 'Renunciation', by which alone, as a wise man has observed, 'can the real entrance on Life be properly said to begin',“ sondern in seinen briefen auch immer wieder den geschwistern und der gattin zu hause ans herz gelegt: „Pray to the unseen author of All ... to give thee, if not victory and possession, unwearied activity and *Entsagen*“ .... — „*Die hohe Bedeutung des Entsagens,*

[1]) FR 3, 46. 52 ff. — Fg 3, 100. 8, 103. 107.



once understand *entsagen,* then life *eigentlich beginnt*" — „the grand practical lesson of *Entsagen* ... herein, it is well said, *eigentlich beginnt das Leben*" — „Jane has pronounced in many things the word *Entsagen.*" [1])

Dazu kam dann der verzicht, den auch Novalis eine zeit lang auf das leben geleistet und in seinen fragmenten als den wahren quell aller philosophie gepriesen hatte: „the true philosophical act is annihilation of self (*Selbsttödtung*)"; und als ein lehrling dieses meisters von Sais unterschreibt sich auch Teufelsdröckh „the first preliminary moral Act, Annihilation of Self (*Selbst-Tödtung*), had been happily accomplished". Im aufsatz über Diderot findet es sich wiederum betont: „Selfdenial, Annihilation of Self must be the beginning of moral action", und zu den vorbedingungen eines jeden heroenlebens rechnete Carlyle „Denial of Self, Annihilation of Self". Interessant ist in diesem falle die verbindung Goethe's mit Novalis. In der philosophie Carlyle's mischen sich oft die anschauungen der verschiedenen deutschen dichter und denker nachträglich, und Goethe und Jean Paul, oder Schiller und Fichte bilden mit einander neue einheiten. [2])

Alle diese hohen dinge von der „*selbsttötung*", „*entsagung*", vom „*heiligtum des schmerzes*" und der „*tiefe des leids*" gingen fasslich ausgeführt auch in seine briefe nach hause über. Selbst der jungen schwester, die von so finsteren lehren nicht viel hätte hören sollen und mit ihren 20 jahren noch mehr vom leben fordern als zurückweisen durfte, wurde das grausame „annihilation of Self" nicht vorenthalten: „the denial of Self .... therein is the beginning of all that is truly generous and noble". Da zeigt sich Carlyle in seiner unheimlichen schwäche, wie er das leben gar nicht zu schonen verstand, wie er ohne weiteres sätze, die er herb aus der philosophie des unglücklichen Novalis und des alternden Goethe ableitete, der frischen jugend einimpfen und das kreuz erbarmungslos auch denen predigen wollte, die vorderhand von der natur ohne ein solches zu leben berufen waren. [3])

---

[1]) GCB 227. — S. R. 132. — E 2, 195. — F 2, 88. 268. 355. 306.
[2]) E 2, 216. — E 5, 56. — HW 53.
[3]) N 3, 256. 303.



Das „Wanderlied“ der Wanderjahre, besonders der letzte vers:

> Bleibe nicht am Boden heften,
> Frisch gewagt und frisch hinaus,
> Kopf und Arm mit heitern Kräften,
> Ueberall sind sie zu Haus —
> Wo wir uns der Sonne freuen
> Sind wir jeder Sorge los,
> Dass wir uns in ihr zerstreuen,
> Darum ist die welt so gross. —

womit ursprünglich der erste band des romans schloss, wurde von Carlyle in einem brief an Goethe 17. I. 28 begrüsst: „the concluding chapter with its *„Bleibe nicht am Boden haften,* as it were, scatters us all into infinite space“. Die zweite zeile, *„Frisch gewagt und frisch hinaus“*, hat wohl den ausruf veranlasst: *„Frisch zu, Bruder!* ... here is a whole Earth and a whole Heaven and we have eyes to look on them: *Frisch zu!*“ — „the best worship, however, is stout working. *Frisch zu.*“ — „I bid you: *Frisch zu!*“ [1])

Einzelne Worte aus Wilhelm Meister.

1. Anempfinderin.

Den personen des Goethe'schen romans glaubte Carlyle lange nachher manchmal in seiner eigenen umgebung zu begegnen. Er schilderte eine gewisse Mrs. Strachey ... „a bright creature, given wholly to things sacred and serious; emphatically what the Germans call a *Schöne Seele*“ und nannte die schwiegermutter eines bekannten „a sort of more masculine *Aurelia* (‘*Wilhelm Meister*’) who lives, moves and has her being among plays, operas, dilettantes and playwrights.“ Das ist ein beweis, wie tief und nachhaltig auf ihn die figuren Goethe's wirkten, der unter anderem z. b. für den charakter

---

[1]) Während 1827 in der übersetzung der Travels die fünfte und sechste zeile gelautet hatte:

> „In each land the sun does visit
> We are gay, whatever betide ...“

heisst es 1841 anders in Past and Present:

> „In what land the Sun does visit,
> Brisk are we, whate'er betide ...“

F 2, 104. — S. R. 81. — VE 215. — PP 230.

der „Frau Melina“ eine sprachlich neue bezeichnung geprägt hatte: „sie war“, sagt Goethe, „was ich mit einem worte eine *anempfinderin* nennen möchte“, und Carlyle übersetzte so gut es ging: „she was what might be called a kind of spiritual chameleon or *taker-on*“. In einer anmerkung suchte der Engländer dem seltsamen wort noch näher zu kommen: „*Anempfinderin* (feeler-by, feeler-according-to) ... the like of which might be useful in all languages, for it designates a class of persons extant in all countries“. Er war später sogar glücklich genug, in seiner heimat für das deutsche femininum noch die entsprechende männliche ergänzung zu finden: „the lady Austin I like; *eine verständige frau.* Empson, a diluted, goodnatured languid *Anempfinder.*“ [1])

2. Sich anzuschliessen.

Bei einzelnen deutschen wendungen könnte man nach einem vergleich mit ähnlichen sätzen aus den „Translations“ ganz genau noch den ort bestimmen, woher Carlyle gerade in einem gegebenen einzelnen falle das wort bezogen haben musste. So heisst es im Sartor (90): „The first problem, as Teufelsdröckh too admits, is 'to unite yourself with some one and with some what (*sich anzuschliessen*)'.“ — Nun wird schon in den Lehrjahren das wort freilich mehrfach gebraucht: „weil ein junger mensch“, versetzt der Abbé, „immer ursache hat, *sich anzuschliessen*“ ... „*mich weiter anzuschliessen*“: = von Carlyle wiedergegeben: „is always called upon to form connexions.“ ... „to form additional connexions“.

Aber erst in Carlyle's übersetzung der Wanderjahre begegnet uns jenes merkwürdige knappe latinisierende verbum: „to unite“, statt der oben angeführten breiteren redensart. Diese stelle muss mithin für den ausdruck im Sartor massgebend gewesen sein: „Es ist der nachahmungsgeist, die neigung, sich anzuschliessen ... die jungen zöglinge schliessen sich da und dort an“, „the inclination to unite with something ... they unite with this or that.[2])

---

[1]) R 2, 102. — F 2, 175. — A 1, 92. — F 2, 438. — „'Mrs. Austin .. — called also the celebrated Translatress of Puckler-Muskau'.“ Em 1, 46.

[2]) A 2, 249. — Tr 3, 81. vgl. DWB I, 444.

3. Guter Hoffnung.

Auf den engern familienkreis des Goethe'schen romans weist der etwas ironische satz aus der „Französischen Revolution“ (1, 37) zurück: „France ... is big (what the Germans call '*Of good Hope*'): we shall wish her a happy birth-hour, and blessed fruit“, und in einem briefe schreibt Carlyle: „And so I left poor Jean; *guter Hoffnung*, they say in the German sense; and I with *good hope* of her in the universal sense.“ Carlyle hat die im Wilhelm Meister sehr oft gebrauchte wendung fast jedesmal verschieden übersetzt: eine bunte zusammenstellung: „Wenn ich nur, sagte Philine, keine Frau mehr *guter Hoffnung* sehen sollte!“ = „That I might never more see a woman in an interesting situation!“ — „sie ist *guter Hoffnung*“ = „she is in the family way.“ — „sie erklärte sich *guter Hoffnung*“ = „she declared herself with child.“ — „Frauen, die sich *guter Hoffnung* befanden“ = „wives near the time of their confinement.“ — „als sie sich seit einiger zeit entschieden *guter Hoffnung* befand“ = „she had evidently been as loving wives wish to be.“ [1])

4. Es leuchtet mir ein.

Die bedeutsamen erklärungen der „Ehrfurcht“ werden von Wilhelm Meister in den Wanderjahren mit der einfachen aussage „Es leuchtet mir ein“ angenommen. Das war ein wort, das dem Engländer wegen der darin enthaltenen bildlichkeit des aufgehenden Lichtes gefiel: Carlyle übersetzte: „'I see a glimpse of it', said Wilhelm“; an entscheidender stelle wird die metapher auch dem Teufelsdröckh in den mund gelegt: „*Es leuchtet mir ein*, I see a glimpse of it! ... there is in man a Higher than Love of Happiness.“ [2])

---

[1]) A 1, 177. 2, 242. 248. — T 3, 19. 150.

[2]) Hier sei das letzte deutsche wort Teufelsdröckh's angeschlossen, als er sich nach Paris zu den Saint-Simonisten begiebt, wo die ersehnte erneuerung der gesellschaft endlich anheben soll: „*Es geht an* (It is beginning)“; gerade ausdrücke mit „angehen“ haben auch die gebrüder Grimm im wörterbuch so charakteristisch gefunden: „Es sind lauter schöne Redensarten, voll innerer kraft.“ Die wendung scheint bei Carlyle entschieden in jenem nachdrucksvollen sinn gebraucht zu sein, der auf der, im mährchen Goethe's oftmals wiederholten mahnung „Es ist an der Zeit, the time is at hand“ liegt. — S. R 32. — T 3, 71. — DWB I, 341, 2c.

5. Nimm Dich zusammen.

Zu Carlyle's deutschen ermunterungsformeln gehört diese dem Goethe'schen sprachgebrauch eigene aufforderung, die er gern in seine briefe einflocht: „*Nimm Dich zusammen* .... Thrice and four times I would repeat, „*Nimm Dich zusammen, — nimm Dich in Acht.*" — „*Nimm Dich zusammen.* Gather yourself up." — In Wilhelm Meister hatte Carlyle dazu verschiedene übersetzungen gegeben: „Nimm Dich zusammen, sagt Wilhelm zu sich selbst" = „awake"; „Wilhelm nahm sich zusammen und antwortete" = „thought a moment and replied"; „Wilhelm ... nahm sich doch zusammen" = „girded up his mind"; „Er nahm sich zusammen" = „he constrained himself."

6. Schicksal.

Die worte, mit denen W. Meister am schlusse des romans von den fügungen seines lebens spricht, tönen öfter in veränderter form bei Carlyle nach: „Vergebens, sagt Wilhelm, klagen wir Menschen uns selbst, vergebens das *Schicksal* an. Wir sind elend und zum Elend bestimmt; und ist es nicht völlig einerlei, ob *eigene Schuld,* höherer Einfluss oder *Zufall* ... uns ins Verderben stürzen." = „It avails not for mortals to complain of Fate or of themselves! ... whether *blame of ours, higher influence* or *change* .. plunge us into ruin." Und den Harfner hatte Goethe vorher schon „einen Menschen" genannt, „der durch *Zufall oder Schickung* eine grosse Schuld auf sich geladen hat" = „by chance or destiny had been led into some weighty crime." — Den inhalt dieser sätze wandelte Carlyle später in eine kürzere phrase um, wenn er z. b. von seinem leben im jahre 1830 behauptete: „One of the most worthless years I have spent for a long time, *durch eigene und anderer Schuld",* und als er in Craigenputtock einen früheren kameraden in elend und wahnsinn versunken nach langer zeit 1833 wieder sah, beschrieb er die begegnung: „There sate he; into such last corner had *Schicksal und eigne Schuld* hunted the ill-starred Waugh." 1853 galt das wort wieder dem schreiber selber: „*Schicksal und eigene Schuld* Aye, Aye!" und ähnlich wird in der French Revolution be-

[1]) N 3, 254. — F 2, 154. — A 2, 195. 226. 126. 249.

hauptet: „Alas is not the life of every such man already a poetic Tragedy; made up 'of Fate and of one's own Deservings', of *Schicksal und eigne Schuld*; full of the elements of Pity and Fear?" [1])

7. Dem Unaussprechlichen näher.

„Welche Wonne in Zügen und Farben dem Unaussprechlichen näher zu treten", = „What delight, in figures and tints to be approaching nearer the Unspeakable", hatte der maler in den Wanderjahren zur Hilarie gesagt. Als Carlyle im Juli 1832 mit banger freude in sich eine produktive stimmung wahrnahm, sprach er es dem Goethe'schen künstler sehnsüchtig nach: „As yet I have never risen into the region of creation. — Am I approaching it? *Ach Gott! sich nähern dem Unaussprechlichen.*" [2])

Goethes tod kam dem jüngeren schottischen freunde nicht unerwartet, der schon längst jedes neue jahr dieses seltenen ausgedehnten lebens wie ein unverdientes geschenk hingenommen hatte. Die letzten worte des dichters wurden ihm von Mrs. Austin zugetragen: „Goethes last words were: *Macht die Fensterladen auf, damit ich mehr Licht bekomme*! — Glorious man! Happy man! I never think of him but with pride . ."

Den tiefsten eindruck aber empfing Carlyle aus dem aufsatz: „Goethe's praktische Wirksamkeit", wo Fr. v. Müller erzählte, dass des dichters anerkennung für Carlyle's „schönes reines naturell und ruhige, zartsinnige auffassungsgabe sich bis zur liebevollsten zuneigung" gesteigert hätte: „This of *liebevollste Zuneigung* was extremely precious to me, Alas! *und das Alles ist hin*!" Die verehrung für Goethe hörte bei Carlyle nicht wieder auf, wenn auch der dichter zeitweilig hinter den kräftigen gestalten der deutschen und englischen geschichte zurückzutreten schien. Carlyle 1866: „I then felt, and still feel endlessly indebted *to Goethe* in the business; he in his fashion, I perceived, had travelled the steep rocky road before me, — the first of the moderns." [3])

---

[1]) A 2, 283. 1, 183. — F 2, 95. 393. 4, 133. — F. R. 2, 124.
[2]) T 3, 115. — F 2, 294.
[3]) F 2, 308. — F 2, 331. — Kunst und Altertum VI, 3, p. 640, 1832. — R 2, 180. — R 1, 5 *„Ach, und dies alles ist hin!"*

Namen aus der deutschen Litteratur und Journalistik in der englischen übersetzung Carlyle's.

Es ist interessant, einmal die übersetzung der titel deutscher bücher und zeitungen in Carlyle's schriften fest zu legen. Viele werke waren ihm natürlich nur dem namen nach bekannt; aber die überschriften sind in ihrer knappen form ein neuer beweis seines sprachlichen talentes. Selbstverständlich sind dabei diejenigen werke übergangen, deren titel ohne wesentliche änderungen, z. b. beim Faust und Wilhelm Tell, einfach ins Englische hinübergenommen werden konnte. Die Carlyle'sche namengebung aber verdient es, von den Engländern, welche die geschichte der deutschen litteratur studieren, angenommen zu werden, um einer verwirrung in der bezeichnung der deutschen werke ein für allemal vorzubeugen. Die litteratur ist alphabetisch nach den betreffenden schriftstellern geordnet, und der titel des originals in wichtigeren fällen der übersetzung beigefügt worden.

1. Dichter und dichtungen, Schriftsteller.

Fichte. „Ueber das Wesen des Gelehrten" = „On the nature of the literary man."[1])

De la Motte Fouqué. „Aslauga's Knight", von Carlyle der gattung der ritterromane („Chivalry Romance") zugezählt. — The History of *Ritter* Galmy. — The Hero of the North = Der Held des Nordens. — Seasons. — The Valiant = Der Tapfere. — The Magic Ring = Der Zauberring. — „Like the lamented Körner, he stood by the cause both with 'the Lyre and the Sword'."[2])

Sal. Gessner. „Gessner's rather faint and washy 'Death of Abel'."[3])

Goethe. „Hans Sachsens Poetische Sendung ... a very *Hans Sachs beatified,* both in Character and style". — Zu „Herrmann und Dorothea": 'friend testifies his kindness to friend by the present of this *Civic Epos'.*" — „*West-östlicher Divan,* a series of *Western-oriental* sketches and poems", — the „*German Hafiz*". — Goetz von Berlichingen with the Iron Hand.[4])

[1]) E 1, 51. — [2]) E 1, 238 ff. E 1, 241. — [3]) E 1, 230. — [4]) E 4, 169. E 1, 296. E 1, 278. 4, 47.

The Sorrows of Werter. S.R. 110: „Thus must he write ... *his sorrows of Teufelsdröckh,* even as the great Goethe in passionate words, had to write his *Sorrows of Werter* ... Your Byron publishes his *Sorrows of Lord George* .. Your Bonaparte represents his *Sorrows of Napoleon Opera* in an all-to stupendous style; with music of cannon-volleys and murder-shrieks of a world.“ — Die „Leiden des jungen Werter“ bedeuteten eben für Carlyle eine feste station in der entwicklung aller menschen, die auch *er* im Sartor durchgemacht und überwunden hatte. Dass er einen teil seines romans, vornehmlich die jugendgeschichte, mit Goethe's und Byron's dichtungen inhaltlich wenigstens auf ein und dieselbe stufe stellte, zeigt eine spätere stelle im „Friedrich dem Grossen“, der, wie Carlyle meint, in ähnlichen perioden seines lebens „the Sorrows of Werter, of the Giaour, of the *Dyspeptic Taylor* in multifarious forms“, alles das selber an sich erfahren hatte.[1])
„Wilhelm Meister's Travels: or the Renunciants. A Novel.“ Darin „*Confessions of a Fair Saint.*“ — Dazu L 184: „Fräulein von Klettenberg ... the *saintly lady* in Wilhelm Meister“. Aus diesen „Bekenntnissen einer schönen Seele“ machte Carlyle in einem brief an den bruder ein compositum: „The news of your welfare, your '*Seelenbekenntnisse*'.“ — In einem andern brief: „a genuine woman, a '*schöne Seele*'.“ [2]) Carlyle übersetzt im Wilhelm Meister: „Die Handlungsweise, welche die Natur *dieser schönen Seele* vorgeschrieben hat“ — „that pure and noble soul“. „jene *schöne herrliche Seele*“, „the fair and noble Saint“. Therese an Wilhelm: „*Deiner schönen und hohen Seele*“, „to thy fair lofty soul.“ [3]) — „Wahrheit und Dichtung (Truth and Fiction).“ [4]) — „Das Mährchen: The Tale.“ — „that glorious '*Mährchen*', a true Universe of imagination.“ Carlyle an Goethe 23. V. '30. — „The Tale and worthy to be called the Tale of Tales (*das Mährchen aller Mährchen*).“ — Wort und sache bereiteten dem Engländer schwierigkeiten. In der ein-

---

[1]) Fg 8, 174. — [2]) N 4, 203. N 3, 387. vgl. E 4, 158. 3, 108.
[3]) WMA 2, 283. 267. 319. — [4]) E 4, 148.



leitung zu German Romance übersetzt er den titel: „The *Mährchen* (Popular Tale).“ Der nebenbei aufgestellte unterschied einer prosaischen mährchengattung bei Musaeus und einer poetischen bei Tieck ist oberflächlich; Goethe's Helena wird auch fälschlich als „*Mährchen* (Fabulous Tale)“ ausgegeben. Carlyle versuchte es mit mancherlei bezeichnungen für das deutsche „Mährchen“: Musaeus „forming a series of *Volksmährchen* or Popular Traditionary Tales“, — „His (Tieck's) Popular Tales, published under the title of *Peter Leberechts Volksmährchen*“, — „Kaiser Octavianus ... a fair Revival of the old *Mährchen* (Traditionary Tale).“ — „The *Mährchen*, a word which, for want of a proper synonym, we are forced to translate by the imperfect periphrase of Popular Traditionary Tale.“ — In „Wilhelm Meister's Travels“ finden sich noch einige merkwürdige übertragungen: „wahrhafte *Mährchen* und märchenhafte Geschichten zu erzählen“ Wanderjahre 359 — „he can relate to us genuine Antique Tales, or modern stories of the same fabulous cast.“ Tv 144. — „Er las eine Folge ächter Mährchen“ = „He read them a series of Antique Tales“ Wj 488. Tv 182. — „als wenn er sein Mährchen recht weitläufig auszuspinnen gedächte“ = „as if he meant to spin out his story to full length“. Wj 492. T 3, 183.[1]) „Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand.“ „Completed, final Edition.“[2])

Grillparzer. The *Ahnfrau* (Ancestress). — König Ottocars Glück und Ende (King Ottocars Fortune and End). — Der (!) goldene Vliess (The golden Fleece). — „Grillparzer ... his being a *Schicksalsdichter* ... Fate-Tragedian ... We understand that the *Fate-line* is now quite an established branch of dramatic business in Germany; they have their *fate-dramatists* just as we have our gingham-weavers and inkle-weavers.“[3])

E. Th. A. Hoffmann. „Fantasy-pieces in the style of Callot (Fantasiestücke in Callots Manier)“ mit scherzhafter An-

---

[1]) E 1, 235. 244. 249. — GCB 215. — F 2, 275. — E 4, 220.
[2]) E 4, 183. — [3]) E 2, 90—97.



spielung in den Briefen: „I could interpret all Mrs. Buller's wondrous cases in point: the old story of imagination and nerves, *Fantasiestücke*!" — „The *Elixiere des Teufels* (Devil's Elixir)". — „Night pieces (Nachtstücke)." — „Serapions-bethren (Die Serapionsbrüder)." — „The Lebens*aus*sichten des Kater Murr (Tom-cat Murr's Philosophy of Life)."[1])

F. Horn. Franz Horn's „Umrisse zur Geschichte und Kritik der schönen Literatur Deutschlands (1790—1818)" = „Outlines for the History and Criticism of Polite Literature in Germany."

Jean Paul Friedrich Richter.[2]) Greenland Lawsuits (Grönländische Prozesse). — Selections from the Papers of the Devil (Auswahl aus des Teufels Papieren). — Invisible Lodge (Die unsichtbare Loge). — Hesperus or Dogpost-days (Hesperus oder 45 Hundsposttage). — A Jelly course for young Ladies (Ein Musteil für Mädchen). — Biographical Recreations under the Cranium of a Giantess (Jean Paul's biographische Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin). — Siebenkäs or Flower, Fruit and Thorn Pieces. — Siebenkäs's Wedded-Life, Death and Nuptials (Blumen-, Frucht, und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarkflecken Kuhschnappel.) — Parson in Jubilee (Der Jubelsenior). — Campanian Vale (Das Kampaner Thal oder über die Unsterblichkeit der Seele). — Jean Paul's Letters and Future History (Jean Paul's Briefe und bevorstehender Lebenslauf). — Introduction to Aesthetics (Vorschule der Aesthetik). — Wildoats (Flegeljahre). — Levana (Doctrine of Education). — Autumnal Flora (Herbstblumine). — Katzenberger's Journey to the Bath (D. Katzenberger's Badereise). — On the Evergreen of our Feelings (Ueber das Immergrün unserer Gefühle : Sinngrün). — „There is also a *Chrestomathie* (what we should call 'Beauties') of Richter in four Volumes."

---

[1]) N 3, 295.
[2]) E 1, 1—21. 262—271. E 3, 1—53.

Friedrich Müller. „Friedrich Müller more commonly called *Maler* or Painter Müller." — „The warm and vigorous 'Adam's Awakening of Müller'." — „his *Nusskernen* (Nutshelling)." [1])

Adolf Müllner. „The twenty-ninth of February." — „The *Albanäserinn* (Fair Albanese)." — „The *Schuld* (Guilt)." — „By far the most extensive Fate-manufacturer is the Dr. Müllner." — Das wort „Fate-" geht bei Carlyle sofort mehrere verbindungen ein, die den Engländern damals neu waren: Fate-theory, Fate-tenet, Fate-scheme und Fate-drama, vgl. Grillparzer. [2])

J. K. A. Musaeus. Dumb Love (Stille Liebe). — Physiognomical Travels (Physiognomische Reisen). — „Friend Heins Apparitions in the style of Holberg." = Freund Heins Erscheinungen in Holbein's Manier. — Ostrich-feathers (Straussfedern). [3])

Novalis. „Novalis' writings" lagen ihm in der Schlegel-Tieckschen ausgabe vor. — The Hymns of the Night. — Fragments under the title of *Blütenstaub* (Pollen of flowers). — Disciples (oder „Pupils") at Sais. — Christianity or Europe. — a Romance „Heinrich von Ofterdingen". — „The 'Blue Flower', there spoken of being Poetry, the real object, passion and vocation of young Heinrich." [4])

Schiller.

I. Gedichte. Group from Tartarus. — Infanticide (Kindesmörderinn). — Song to Joy (Lied an die Freude). — The Freethinking of Passion (Freigeisterei der Leidenschaft). — „The *Lied der Glocke* (Song of the bell)". — The Walk (Spaziergang). — The Dragon-fight. — The Cranes of Ibycus. — The Song of the Alps (Alpenlied).

II. Erzählungen, historische und philosophische Schriften. „The *Geisterseher* (Ghost-seer)". — „The *Verbrecher aus verlorener Ehre* (Criminal from Loss of Honour)". — History of the Revolt of the United Netherlands, „Schiller's eloquent and philosophical fragment, the *Geschichte des*

---

[1]) E 1, 134. — [2]) E 2, 97—119. — [3]) E 1, 229—239.
[4]) E 2, 182—230. 2, 232.

Abfalls der vereinigten Niederlande“ führt Carlyle auch unter den quellen seines für Brewster's Encyclopädie zusammengestellten artikels „The Netherlands“ an. Siege of Antwerp, Passage of Alba's Army; What is Universal History, and with what view should it be studied. Hints of the Origin of Human Society as indicated in the Mosaic Records, the Mission of Moses, Glances over Europe at the period of the first Crusade; the Troubles in France. — The essays on Grace and Dignity, on Naive and Sentimental Poetry; the Letters on the Aesthetic Culture of Man; on Tragic Art; on the Pathetic; on the Cause of our Delight in Tragic Objects; on Employing the Low and Common in Art.

III. Dramen. The Robbers. — „The Conspiracy of Fiesco.“ — „Court-intriguing and Love“ (Kabale und Liebe). — Wallenstein's camp. — The Two Piccolomini. — Wallenstein's Death. — The Maid of Orleans. — The Bride of Messina.

Schlegel. „The '*Characteristiken*' of the two Schlegel's ... say whether in depth, clearness, minute and patient fidelity these *Characters* have often been surpassed“.[1]) Carlyle's aufsatz E 4, 1: 'Characteristics'. — *Fr. Schlegel's* philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes. Philosophical Lectures, especially on the Philosophy of Language and the Gift of Speech.

J. Geo. Sulzer. Theories and Philosophy of fine Arts (Allgemeine Theorie der schönen Künste).[2])

Ludwig Tieck. Von den novellen des „Phantasus“ hatte Carlyle The fairhaired Eckbert (der blonde Eckbert), The trusty Eckart (der getreue Eckhart), The Runenberg, The Elves, The Goblet übersetzt. — „*Der gestiefelte Kater*, a dramatised version of Puss in Boots.“ — „World turned Topsy-Turvy, *Verkehrte Welt.*“ — Dazu FR 2, 46 „When, as was said, Pit jumps on Stage, then is it verily, as in *Herr Tiecks Drama, a Verkehrte Welt,* or World Topsy-turvied.“ — „Zerbino, or the Tour in

[1]) E 1, 52. — [2]) Fg 6, 253.

search of Taste." — Minnelieder aus dem Schwabischen (!) Zeitalter (Minstrelsy of the Swabian Era). — Altdeutsches Theater (Old-German Theatre). — Das dieser sammlung entsprechende „Altenglische Theater" von Tieck wird — zufällig? — bloss mit seinem deutschen namen erwähnt; zu einem „Old-English" mochte sich Carlyle damals nicht verstehen? — Franz Sternbald's Wanderungen, the fictitious History of a Student of Painting.

Wackenroder. „Die Herzensergiessungen eines einsamen Klosterbruders" — „an elegant and impressive Work and Wackenroder's chief performance" —; Carlyle antwortet einmal auf die klagen seines bruders: „Those *Herzensergiessungen eines Einsamen* which the late letters abound in, are not singular to me."[1])

Zacharias Werner. „Lebens-Abriss F. L. Z. Werners. Von dem Herausgeber von Hoffmann's Leben und Nachlass. Sketch of the Life of F. L. Z. Werner. By the Editor of 'Hoffmann's Life and Remains'."[2]) — The sons of the Valley: The Templars in Cyprus, The Bethren of the Cross. — The cross of the Baltic. — Martin Luther, or the Consecration of Strength. — The Mother of the Maccabees. — *Die* vier und zwanzigste Februar (The twenty-fourth of February). — „Die '*Weihe der Unkraft*', die Werner pamphletarisch seinem Luther nachsandte, 'the Consecration of Weakness',[3]) wird auch im Sartor (113) erwähnt: 'The painfullest feeling is that of your own Feebleness (*Unkraft*)'."

Winkelmann. History of Plastic Art.

2. Zeitungen und Zeitschriften.

Die deutschen publikationen gewährten Carlyle einen lebendigen einblick in das mannigfaltige treiben in unserer gelehrten-republik und in unsrem volk. Dem Engländer fiel unwillkürlich das interesse auf, das man damals wie heute in Deutschland dem theater entgegenbrachte: „Is not every *Literaturblatt* and *Kunstblatt* stuffled with theatricals?"[4]) Er lobte aber auch den ernst, mit dem allgemeine und ästhetische

---

[1]) N 4, 33. — [2]) E 1, 74. — [3]) E 1, 115. — [4]) E 2, 87.

fragen an solchen öffentlichen stellen behandelt und die dichter und ihre werke mit „praise from this and the other *Litteraturblatt*“ überschüttet wurden. Von den vielen bloss mit ihrem deutschen namen erwähnten zeitungen sehen wir ab, um nur die in Carlyle's Englisch übersetzten anzuführen: Heyne's „*Gelehrte Anzeigen*“ (Gazette of Learning). — The Jena *Litteraturzeitung*. — Leipziger „*Musikalische Zeitung* (Musical Chronicle)“. — Meusel's „Literary Germany (*Gelehrtes Deutschland*). — Müllner's *Kriegszeitung* or War intelligence and the *Mitternachtsblatt* (Midnight Paper). — Nicolai's deutsche Bibliothek: The first German Review of any character — New Universal German Library. — Kunst und Alterthum (Art and Antiquities).

Nach deutschem muster gründete Carlyle dann im Sartor zwei fingierte zeitungen: „The *Weissnichtwo'sche Anzeiger*“, dessen kritik über die „kleider“ uns in bruchstücken vorgesetzt wird, und die im selben utopischen städtchen täglich ausgegebene „*Allgemeine Zeitung*“.[1])

Aber trotz dieser ausgedehnten bekanntschaft mit den zeitungen war Carlyle doch kein freund des journalismus, ja es kam gelegentlich zu einer kriegserklärung, die mit unter den ersten dasteht, die an die presse überhaupt erlassen worden sind. Je mächtiger die zeitungen wurden, in je kürzeren pausen die ausgaben einander folgten, und je schlechter die einzelnen dabei das unwissende volk unterrichteten —, desto kräftiger haben sich von je die guten geistigen elemente inner- und ausserhalb der Presse gegen diese schreckensherrschaft aufgelehnt; und in der höheren litteratur greift heutzutage in der that die gegenströmung immer mehr um sich, wenn sie sich vorderhand auch nur in der gleichgiltigkeit gegen das zeitungswesen überhaupt oder in feindseligkeiten gegen den „papierenen stil“ kund giebt. Die tief und krankhaft in alle atemgänge des modernen lebens hineingewachsene journalistik lässt sich nicht mit einem male weg operieren. Aber als ein zeichen gerade unseres jahrhunderts darf die geschichte die vorbereitung zum kampf nicht übergehen. So schlug Carlyle schon 1829[2]) vor, dass alle deutschen redakteure „the whole *Journalistik*“ sich an einem gewissen tage irgendwo „say the

---

[1]) S. R 4, 12. — [2]) E 2, 118.

Nürnberg market place" treffen — und gegenseitig auspeitschen sollten, wobei jeder seine grillen verlieren würde, um dann mit neuer kraft zurückzukehren, „to the real duties of his office". Das war keine injurie gegen Deutschland, dessen untergeordnete tagespresse er kaum gekannt hat, wie wir oben sahen, — sondern dieser vorschlag galt auch seiner eigenen heimat, wo sich die spezialität der mit lügenhaften berichten bewusst arbeitenden zeitungen zuerst blühend entwickelt hatte, als ein produkt der napoleonischen ära, wenn einzelne ereignisse beim langen ausbleiben der nachrichten wohl oder übel hatten erdichtet werden müssen. Dass Carlyle dahin zielte, beweist auch der Sartor, der ironisch die journalisten „the true Kings and Clergy" nennt, deren geschichte bereits in einem buche „Satan's Invisible World Displayed" beschrieben sei. Das war freilich eine beabsichtigte täuschung; aber Carlyle wollte gerade mit dem titel dieser presbyterianischen, bereits 1685 veröffentlichten schrift der brittischen presse andeuten, in welchen teuflischen regionen er sie und ihresgleichen eigentlich suchte. Auch „Count *Zähdarm*" aus dem Sartor, der sonst mit der welt recht zufrieden scheint, mischt sich in den streit, „finding indeed, except the Outrooting of Journalism (*die auszurottende Journalistik*) little to desiderate therein." [1])

Der lärm und die unwahrheit der zeitungen war dem grossen und aufrichtigen schweiger Carlyle zuwider; er sah mit bangen jeden tag die furchtbare flut des bedruckten papieres höher und höher schwellen, aus der er für sein volk und die welt nicht den mindesten nutzen herauszufischen vermochte: „Where alas, is the intrepid Herculean Dr. Wagtail, that will reduce all this paper-mountains into tinder, and extract therefrom the three drops of Tinderwater Elixir?" [2]) Er hätte selber gern den Augiasstall gereinigt, aber sein reformatorisches libell wider die presse ist leider doch ungeschrieben geblieben.

IV. Deutsche sätze und worte.

In dem folgenden kapitel ist meist nach den wortarten alphabetisch dasjenige material zusammengestellt, das in die frühern abschnitte nicht einzureihen war oder überhaupt vor-

---

[1]) S. R. 88. — [2]) E 4, 216.

läufig noch ohne stammbaum bleiben musste. Manches wurde nur nach dem grundsatz der vollständigkeit aufgenommen, der sich gegenüber einem so bedeutenden schriftsteller, wie Carlyle, trotz einiger bedenken rechtfertigen lässt. So mag denn die frage, warum der ausländer gerade dieses oder jenes wort bevorzugte, den leser zu eigenen betrachtungen über die intimen eigenschaften unserer deutschen sprache nun selber anregen.[1])

1. Deutsche sätze.

In einigen grösseren versuchen, sich deutsch auszudrücken, verrät Carlyle in den schriften wie in den briefen durch die fehlerhafte form doch den ausländer, der trotz ausgedehnter lektüre das fremde idiom noch nicht selbständig und grammatisch richtig handhabte. Die schilderung, die Teufelsdröckh von seinem freunde Heuschrecke entwirft, scheint in ihrer gänzlich verunglückten form die schlechte übersetzung eines ursprünglich englisch gedachten textes, den Carlyle der fiction zuliebe, statt ihn voranzustellen, nachfolgen liess: *„Er hat Gemüth und Geist, hat wenigstens gehabt, doch ohne Organ, ohne Schicksals-Gunst; ist gegenwärtig aber halb-zerrüttet, halb-erstarrt* (He has heart and talent, at least has had such, yet without fit mode of utterance or favour of Fortune, and so is now half cracked, half-congealed.)"

Voll von anglicismen sind auch die worte des fremden, der im Sartor dem erstaunten ehepaar Futteral den jungen, in windeln gehüllten Teufelsdröckh übergiebt: *„Ihr lieben Leute, hier bringe ein unschätzbares Verleihen; nehmt es in aller Acht, sorgfältigst benützt es; mit hohem Lohn, oder wohl mit schweren Zinsen, wird's einst zurückgefordert* (Good Christian people, here lies for you an invaluable Loan, take all heed thereof, in all carefulness employ it: with high recompense, or else with heavy penalty, will it one day be required back.)" „Verleihen" im sinne von „pfand" war durch das englische „loan" hervorgerufen; die wortstellung ist steif und fremdartig, und bei einer nähern prüfung dieser seiner deutschen stilproben würde Carlyle ebenso jämmerlich davonkommen, wie er seiner zeit vor Goethe's tribunal einen gewissen Des-Voeux

---

[1]) Vgl. für Carlyle's stil die sorgfältige zusammenstellung von M. Krummacher in den „Englischen Studien" 6, 352; 11, 67; 12, 38 ff.



abfahren liess, der bei der übersetzung des Tasso allerdings das original oft recht falsch verstanden hatte.[1])

Im tagebuch mit sich allein, war Carlyle des fremden ausdrucks schon mächtiger. Ehe er an die vorarbeiten zur französischen revolution ging, schrieb er „Alas, the subject is high and huge. *Ich zittere nur, ich stottere nur, und kann es doch nicht lassen.*“[2]) Er nahm zum deutschen seine zuflucht, wo es eine sehnsucht seines herzens innig auszusprechen galt. Seiner Jane Welsh rief der liebende aus qual und einsamkeit die deutschen worte nach: *„Ach Du meine Einzige, die Du mich liebst und dich an mich schmiegst, warum bin ich Dir wie ein gebrochenes Rohr. Sollst Du niemals glücklich werden? Wo bist Du heute Nacht? Mögen Friede und Liebe und Hoffnung Deine Gefährten seyn! Leb' wohl.“* Später forderte er die gattin einmal brieflich auf, die launen ihrer mutter freundlich zu erdulden: *„Hadre nicht mit Deiner Mutter, Liebste. Trage, Trage; es wird bald enden!“* und *„Gehab' Dich wohl. Sey hold mir! hoffe; zweifle nicht.“*[3])

Am 29. Dez. 1830 finden sich im tagebuch die seltsamen sätze: *„Bist Du glücklich, Du Gute, dass Du unter der Erde bist? Wo stehst Du? Liebst Du mich noch?* God is the God of the dead as well as of the living.“ Das war richtiges deutsch, bis auf „Wo stehst Du?“, d.h. „Wo bist Du geblieben?“ ein ausdruck, der dem englischen „to stay = bleiben“ nachgebildet war. Die fragen galten seiner schwester Margaret, die im alter von 26 jahren im juni 1830 gestorben und ihm seither in tröstlichen träumen oft des nachts erschienen war.[4])

---

[1]) SR 17; *„Schicksals-Gunst“* fehlt DWB 8, 2662. — SR 57. — GCB 190: „no English reader can here obtain any image of that beautiful Drama“... Goethe's „Ich soll“ hatte Des-Voeux mit „I will“; — „erreicht“ (attains) mit „presents“ (darreicht) übersetzt, u. s. w. Hübsch war es allerdings, wenn aus dem „Faun“ des deutschen ein „fawn“ (rehkalb) des englischen Tasso wurde. — F 1, 324.

[2]) F 2, 457. — [3]) F 3, 64. 80.

[4]) F 2, 96. 2, 114: „I dream of her almost nightly, and feel not indeed sorrow, for what is life but a continual dying.“ — F 3, 20, 8, II, 35: „Moonlight of Memory“ — a poetic phrase of *Richter's*. Also „the limbs of my buried ones touched cold on my soul“. There are yet few days in which I do not meet on the streets some face that recalls my sister Margaret's, and reminds me that she is not suffering, but silent, asleep, in the Ecclefechan kirkyard; her life, her self, where God willed.

Es spielte hier ein eigentümlicher und verwickelter, seelischer vorgang mit, wenn Carlyle grade bei gelegenheiten, die sein innerstes gefühl betrafen, den englischen worten andere vorzog. Denn weil er das pathos und die heiligkeit seines schmerzes in der eigenen sprache nicht genug erschöpfen zu können glaubte, redete er in fremden lauten, die ihm weniger abgegriffen und deshalb seinem starken gefühl besser zu entsprechen schienen. Es ist natürlich, dass ihm solche erwägungen nicht zum bewusstsein kamen, — weil sich ja die liebe von jeher immer nur instinktiv ihre ausdrucksmittel gewählt hat.

Unter diese abteilung der zärtlichkeiten fallen auch die freundlichen worte an seine braut und frau: „Now think, *Liebchen*", „my *Weibchen*", „goodnight, *mein Herzenskind*", — wie er früher „poor little Mignon" „my *Herzenskind*" genannt hatte, — „the *Herzen's* Goody".

Noch 1858 schrieb er: „O what a *Schatz* even I, poor I possess. I called her and thought her my *Schätzchen*".[1])

Ebenso kleidete Carlyle auch seine gruss- und abschiedsformeln häufig deutsch ein: „Thine *auf ewig*" oder „Ever thine", statt des englischen: „yours forever". — „God bless thee, dear brother. *Auf ewig.*" — „The hours go, *Gott mit Dir.*" — „Adieu, dear Jack, *für jetzt.*" — „*Gehab Dich wohl, leb heiter, lieb mich.*" — „Take my kiss and *Lebewohl*" an Jane;[2]) „*Glück zu*" und „Adieu, my dear Emerson, *Gehab Dich wohl.*"

Neben die grösseren treten noch einige kleinere sätze, die aber anscheinend auch von Carlyle selbständig gebildet worden sind:

Aus dem Sartor: „*Möchte es* (this remarkable Treatise) *auch im Brittischen Boden gedeihn!*" (4). — vgl. Goethe: „*Möge Gegenwärtiges Sie in gutem Zustande antreffen.*" — GCB 66. 67. „*Britten, habt sie aufgefasst.*" E 4, 175. — „He gurgled out: *Bravo, das glaub' ich*" (17). — „The womankind will not drill (*wer kann die Weiberchen dressiren*") (56); vgl. DWB 2, 1406. — „Almost had I deceased (*fast wäre ich um-*

[1]) F 1, 368. 378; 2, 172. — N 3, 219.

[2]) F 1, 378. 406; 2, 424. 162. 149. — N 4, 215; 3, 312. — Em 2, 153; 1, 108.

gekommen") (84). — „Be so obliging as retire, Friend (*er ziehe sich zurück, Freund*") (124). — „I have not yet succeeded in procuring (*vermöchte nicht aufzutreiben*").

Aus den briefen: „Poor Badams, *wie gern möcht' ich Dich retten.*" — „What shall I say of Herder's *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit?*" „Everything is the effect of circumstances or organisation. *Er war was er sein konnte.*" — „I did try and without results. *Da hab' ich keinen Tag.*" — „Good also is this that you give me: *Lass es um Dich wettern.*" [1])

2. Mut und verzweiflung.

Welche mengen von energie in Carlyle aufgespeichert lagen, verraten die in den briefen und notizen immer aufs neue wiederholten rufe nach „mut" und „ausdauer". Und weil ihm die englische sprache allein dafür nicht den genügenden hochdruck liefern konnte, half er mit griechisch, spanisch, französisch und deutsch nach. Andererseits kann man auch aus diesen ewigen aufforderungen an sich selbst auf einen nicht ungewöhnlichen grad von verzagtheit schliessen. Als mann hatte er nicht ganz das schüchterne wesen des knaben abgelegt; ein unwiderstehliches krankhaftes gefühl seiner schwäche und unwürdigkeit stieg immer wieder in ihm empor, um dann mit dem aufgebot aller kräfte bekämpft zu werden. Anfangs gestattete ihm auch seine beschränkte lage keinen freien atemzug, und dieser druck von aussen machte sich natürlich auch nach innen geltend. Aber Carlyle war doch, wie diese wendungen zeigen, unermüdlich auf dem posten, bei sich und andern die schlaffheit zu bekämpfen und die waffen da herzunehmen, wo er sie fand:

„Courage! Courage." — „But Courage! To the willing, all things are possible — ... Courage, with hope or without it, to the last hour of Life." — „Persevere! Persevere." — „Courage Brother! Be honest, and times will mend." — „Euge!" — „Courage! Not Hope, for she was always a liar, but Courage! Courage." — „Courage! Courage! We are young and the world is wide." — „Never less, forward! forward." — „Forward! Forward!" — „I am on all hands encouraged to

---

[1]) F 2, 289; 1, 387; 3, 288; 4, 35.

proceed. Forward! Forward!" — „So Courage! Andar con Dios." — „To work!" — „Courage! hat firmly set on head, foot firmly planted. Fear nothing but fear." — „Speranza, thou Spairkin Goody." — „With your eye fixed on heavenly loadstars, walk forward fearing nothing ... forward then! Steady and strong." — "I am a poor comforter, for I preach up nothing but toil, toil ... Persevere, then ... " — Forward, however; ..." „Paradise is under the shadow of our swords, said the Emir: 'Forward'" — „Espérons".[1])

Man wird beobachten, 'dass diese wendungen, die in den briefen nur ihm und seinen nächsten galten, in Carlyle's schriften, wo sie an ein grösseres publikum gerichtet sind, inhaltlich gleich, aber in der form etwas verbreitert und verbessert wiederkehren.

Neben den englischen zurufen „Courage", „Perseverance" tauchen deutsche genitivische wendungen auf, die ihm und den seinen die verzagtheit benehmen sollten: „set forth *getrosten Muthes.*" — „Forward, then, *getrosten Muthes.*" — „Forward, then, *festen Muths und frohen Sinns.*" — „Light of heart (*getrosten Muthes*)", nach Goethe's: *„getrost und gutes Muthes"*, und nach dem *„frohen Muth"* „cheerfulness" des Wilhelm Meister gebildet.[2])

Von diesen ausdrücken der thatkraft und der hoffnung führen andere nach und nach in stimmungen hinein, die sich schliesslich in die finstersten farben des pessimismus kleiden. Die schattierung wird dunkler und dunkler. Zuerst legt Carlyle seinem mut einen zügel an, um zur besonnenheit zu ermahnen, — was doch eigentlich bei ihm gar nicht so nötig war, denn es hat selten jemand wie er, so unbeirrt von aller leidenschaftlichkeit und von allem übermut, durch die andere heimlich oder offen zur verletzung der moral getrieben werden, dem buchstaben des gesetzes nachgelebt. Ihm waren durch die anlage seiner kühlen natur schon alle die hindernisse aus dem wege geräumt, über welche sonst die menschen straucheln; er vermochte aufrecht sein leben wie eine weite sandfläche zu durchschreiten, wo eine sonne über ihm zu häupten stand,

---

[1]) N 3, 68. 188. 196. 209. 222. 242. 260. 364. 374; 4, 26, 164. 217. 226. Em 1, 327; 2, 238.

[2]) N 3, 76. 309. — SR 149. — F 2, 149. — A 2, 218 cf. DWB 6, 2787.



aber kein grün sich ihm zu füssen ausbreitete, — Carlyle, eine der täufergestalten unseres jahrhunderts.

Diese charaktereigenschaften spiegeln sich auch in seiner sprache; er mahnte zur ruhe und zur besonnenheit, im vertrauen auf seinen von gott ihm verliehenen beruf, dem sicherlich der erfolg nicht fehlen konnte: so that er seine arbeit *„Alles mit Maass und Regel"*, nach den vorschlägen des Wilhelm Meister: *„Alles mit Maass und Ziel"* = Everything in measure and with purpose" oder *„Mit Maass und Heiterkeit"*, „with cheerfulness and moderation." [1])

Von der besonnenheit führte der weg bis zur gleichgültigkeit, ergebung, verzweiflung und verneinung. In einem seiner gedichte schon selbständig behandelt, kehrt die resignierte frage „Cui bono" auch in der deutschen form wieder, die Carlyle im Wilhelm Meister gefunden hatte: „Laertes .... half sich mit dem gewöhnlichen: *„was thut 's?"* „He helped himself with his customary: „What does it signify?" Daher im Sartor 113: „But what boots it, *was thut's,* cries he, it is the common lot in this aera." — und an andrer stelle: „even in that case I say honestly *„wozu?"*, one dies soon-soon and his fame." — „I say often *was thut's?"* — und im Frederick the Great: *„was thut 's?"* [2])

Aus Goethe's Wahlverwandtschaften mochten ihm manche der vielen, von „Bedeuten" abgeleiteten wendungen in der erinnerung geblieben sein, wie „ältere personen von bedeutung", — „die erscheinung von bedeutenden menschen", — „nach einem bedeutenden gespräche," — „ein so unbedeutender bräutigam„ — „mit bedeutendem ernst," — „das bedeutende selbst," — „das bedeutendste jedoch." — Er übertrug „Bedeutende lebenszwecke" in den Wanderjahren als „important concerns of life", „von *bedeutendem* ansehn" mit „of an impressive aspect", „ein schöner bedeutender jüngling": „a fair imposing youth." [3]) — Carlyle gab nun dem wort eine negation bei, und rief allem, was ihm unliebsam über den weg lief, ein *„hat*

---

[1]) N 4, 77. — A 2, 213. — Trav 3, 142.

[2]) E 6, 93: what boots it? — „To the cui bono there is no answer from logic" F 2, 95; 3, 74, 486. — Fg. 5, 304. — „Finished the rag on Wordsworth ... won't begin another: Cui bono, it is wearisome and naught even to myself" Rem. 2, 309.

[3]) T 175. 199.



Nichts zu bedeuten" nach, das etwa dem sonst bei ihm beliebten englischen „poor" oder „little" entsprach:

„Hat gar wenig zu bedeuten, one way or the other." — „Clitter clatter, *hat Nichts zu bedeuten."* — *„Was bedeutet 's aber? ... und das auch, was bedeutet 's?"* — That was misadventure first, *Nichts zu bedeuten* in comparison." — *„Hat nichts zu bedeuten,* there or here." — „For me, *wenig zu bedeuten."* — „Enter said Lady Bruce, pretty, but *unbedeutend*; enter finally an Englishman; talkee, *nichts zu bedeuten."* [1])

Auch jene ratlosigkeit, die ihn oft befiel, wenn er eine arbeit bei der menge des stoffes und bei seiner eigenen periodischen ungeschicklichkeit nicht recht anzugreifen wusste, ist entschieden einigen deutschen ausdrücken anzumerken. Carlyle schalt sich dann überhaupt faul und unnütz, weil er dieser natürlichen erschlaffung und müdigkeit nie die langen, für die arbeit ausgenützten zeiten zu gute hielt, die doch vorhergegangen waren. Er fragte sich: *„Gutes Pferd, Ist's Hafer werth* (myself)", um zu antworten: *„Faules Pferd, keines Hafers werth."* — Und wenn der geist nicht denken, und wenn die feder nicht schreiben wollte, schrie er sich an: „To it, thou *Taugenichts, Gott sey mir gnädig."* — „No deliverance! (*mit dem Fusse stampfend*) No help?" stöhnte er während der Schillerbiographie, indem er die wilde geste wiederholte, die von Carl und Franz Moor in den Räubern so oft ausgeführt wird; „my mood of mind is changed. It is improved? *Weiss nicht!"* schreibt er ein andermal und schliesst über das leben nachdenkend ab: *„Weiss nicht.* It is all confused to me," um endlich gott alles zu überlassen: *„Gott weiss,* I cannot yet see clearly." [2])

Auch Carlyle war ein schwacher mensch, der zu zeiten an seiner kraft verzweifelnd, in bitterkeit und unlust seine waffen daheim wieder von sich warf, die er draussen vor allem volke blitzend geschwungen hatte. Er kannte die dämonen zu gut, die ihm und seinen ebenfalls zum tiefsinn neigenden geschwistern auf den fersen sassen; er rief sie bei namen auf, um sie zu verscheuchen, ermahnte sich im tagebuch „Leave this *Grübeln"* und schrieb dem bruder einmal über das

---

[1]) F 3, 318; 4, 97. 159. 289. — VE 282. — Last Words p. 170. 183.
[2]) F 1, 204. 323; 2, 93. 234. 317; 3, 237.



andere: „Do not let yourself into *Grübeln*. ... I well, infinitely too well, know, what *Grübeln* is: a wretched sink of Darkness, Pain, a paralytic Fascination." — „He (Man) is here, and not to ask questions, but to do work: *Kein Grübeln*. N'écoute-toi! Cor ne edito!" und „These rugged Annandale shearers ought to put a *Kopfhänger* like me to shame." [1])

Sein mut war bald in trüben seufzern verklungen und das vorwärts zum stillstand oder gar zum rückwärts geworden; in diesem zusammenbruch aber malt sich sein ganzes leben ab, das dem aufmerksamen betrachter, trotz aller glänzenden schriftstellerischen erfolge, doch immer mehr wie eine tragödie voll mühsam hinuntergeschluckter thränen erscheinen will: „Enough! *Ach gar zu viel!*" — „*Mein Leben geht sehr übel:* all dim, misty, squally, disheartening, at times almost heartbreaking." — „*Ein verfehltes Leben?* Poor coward." — „Broke down in the park; *könnte* (!) *nicht mehr*, being sick and weak beyond measure." — „*Ach Gott, allein, allein auf dieser Erde.*" — „*Mir wäre lieber, dass ich plötzlich stürbe.*" — Wilt thou ever be a poetkin? *Schwerlich*: no matter." [2])

3. Deutsche Sprichworte.

Reden ist silbern ...

„As the Swiss inscription says: *Sprechen ist silbern, Schweigen ist golden* (Speech is silvern, Silence is golden)" Sartor 151. — Der in dem sprichwort enthaltene gegensatz wurde noch energischer von Carlyle betont: „Speech is of Time, Silence is of Eternity", oder „Speech is human, Silence is divine, yet also brutish and dead." — Die einfachen deutschen und die schweren Carlyle'schen fassungen gehen in den Essays durcheinander: „Speech is silvern, Silence is golden; Speech is human, Silence is divine." Ganz abgeschwächt lautet es dagegen wieder in „Heroworship" c. III: „Speech is great, but Silence is greater." [3])

---

[1]) F 2, 83. 315; 4, 105. — N 4, 35.

[2]) F 2, 337. 421. 462. 484; 3, 343; 4, 248.

[3]) E 4, 84. — F 2, 23. 93. — FR 1, 24. — „I admire much that inscription in the Swiss gardens: 'Speech is silvern, silence is golden'." — Büchman Gefl. Worte[19], p. 33 weist auf die Bibel (ps. 12, 2; spr. 10, 20; pred. sal. 3, 7).



„Die Zeit bringt Rosen“.

„Fear nothing, *die Zeit bringt Rosen*“, im brief an John Carlyle, und „Time which brings Roses, brings also far other products“ an Goethe. Diese „products“ sind nach einer andern stelle: „Time who 'brings Roses' and also '*Thistles*'.“ Im tagebuch: „Time brings Roses“; mit denselben worten schliesst der aufsatz: „Early German Literature“, ab, in jener vorliebe für wirksame und künstlerische steigerungen, wie sie durchaus mit zum stile Carlyle's gehören.

4. Philosophisches.

„his guiding Genius (*Dämon*).“ SR 98. — „Utter with free heart, what thy own daemon gives thee.“ — „Napoleon is a man of the sort which Varnhagen elsewhere calls *daimonisch,* a 'daemonic man'.“ E 6, 51. 97.

„so spiritual (*geistig*) is our whole Daily Life.“ SR 119. Aus den fragmenten des Novalis: „our *Spiritual* Life.“ Werner's „Spiritual Exercitations, Geis*tliche* Uebungen.“ E 1, 114. In den übersetzungen: „als geistigen verwandten“ = „as spiritual relative.“ „für seinen geist*lich*en Führer“: „with the spiritual leader.“ T 2, 52; A 2, 104.

Ich und Nicht-Ich. Ueber Fichte's terminologie äusserte sich Carlyle in dem aufsatz „Novalis“ E 2, 204: „all Impressions are produced on me by something different from me. This may be the foundation of what Fichte means by his far-famed *Ich and Nicht-Ich* (I and not-I)“. — even *nonentities* and simulacra (who as Fichte said, *gar nicht existiren*) of the human sort are worth studying .. F 2, 315. — Belege für „Ich“: „Who am I; the thing, that can say I (*das Wesen, das sich ICH nennt*).“ SR 35. — „I am a Me (*ich bin ein Ich*)“ ... „then had my Me, for the first time, seen itself, and forever.“ E 3, 15. — „my own little Me (*mein kleines Ich*).“ F 1, 323. — Diese bejahungen und verneinungen wurden von Carlyle dann bei den verschiedenarstigsten gegenständen durchgeführt: Sartor: that no-fashion 42; a No-man 69; the Not-me 117 the other World or other No-world 115.

„in the Idea (*in der Idee*).“ SR 123.

---

[1]) F 2, 149. — N 3, 250. — F 2, 239. — E 3, 216.

„*Kamin-Philosophie* (Parlour-fire Philosophy)“ von Schiller E 1, 64.

„Life-Philosophy (*Lebens-Philosophie*)“. SR 51; fehlt DWB VI, 450. — „our individual philosophy of life“. — „his philosophy of life“. — „that unspeakable Life-philosophy“. WR 59. 87. — PP 132.

„the Everlasting No (*das ewige Nein*)“. SR 116 vgl. DWB VII, 592. — „the Eternal No“. E 5, 49. — „the Everlasting Yea“. SR 127.

„You shall discern a creative instinct (*schaffenden Trieb*)“. SR 63.

„late German Critics say, that the Poet has an infinitude in him; communicates an '*Unendlichkeit*', a certain character of 'infinitude to whatsoever he delineates'.“ HW 77.

„to discover what the Germans call the *Urwahr* (!), the Primitive truth, the necessarily, absolutely and eternally True“, das stellt Carlyle als die aufgabe der kritischen philosophie hin. E 1, 67.

Aus der philosophie Kant's und seiner schule kommt die unterscheidung zwischen „*Vernunft und Verstand*“: „the grand characteristic of Kant's Philosophy ... his distinction between Understanding and Reason (*Verstand und Vernunft*)“. — „the decisions of reason (*Vernunft*) are superior to those of understanding (*Verstand*)“. — „Metaphysics and other abstract Sciences originating in the Head (*Verstand*) alone“. — „The *Vernunft* (reason) and *Verstand* (understanding) of the Germans“. — „I tried hard to get something about *Kant* and Co. from him (Coleridge) about 'reason' versus 'understanding', and the like; but in vain“. Rem 2, 131; E 1, 69; F 1, 387; SR 51; F 4, 75; Trav. 60. — Dagegen übersetzt Carlyle aus den Wanderjahren: „*mich überlassen Sie der Zeit, dem Verstande und wo möglich der Vernunft*“ = „leave me to time, to common sense and if possible, to reason“.

„*Vorstellungsarten* .. Modes of Representation“. E 1, 123.

„Will-strength (*Willenkraft*)“, aus Fichte's werken. E 5, 64, vgl. ZfLG. 1, 284.

5. Phraseologisches.

„*Unter vier Augen*“. — Dieser sinnenfälligen wendung war Carlyle mehrfach bei seinen ersten übersetzungsarbeiten

begegnet: „Trauliche Zusammenkünfte *unter vier Augen*“ = „trustful interviews tête-à-tête.“ — „dass sie *unter vier Augen* sich gegen einander nicht deutlicher erklären“ = „that in the most secret interview they could not have explained themselves more clearly“. — „Die Männer hätten sie lieber *unter vier Augen* als auf dem Theater gesehen“ = „The men rather wished to see her selves-two than on the boards“. — In seinen briefen aber kehrt die deutsche grundform wieder: „After Whitsunday we shall find ourselves here literally ‘*unter vier Augen*’.“ [1])

Befinden, Umgebung. Im Wilhelm Meister: „*Befinden*, condition“. — „Sie fragte nach meinem *Befinden*“ = „She asked how I was.“ — „lebendige *Umgebung*“ = „a living accompaniment and society“. [2]) — Daher in den briefen: „There are many persons in your *Umgebung*“. — „tell me of your *Befinden und Umgebung*“. — „Your way of life, purposes, *Befinden und Hoffen*, would gratify her much“. — „I like very well the temper you are in towards your lady and all that *Umgebung*.“ — „as to our special *Befinden* we are quite peacable.“ [3])

Ganz und gar: „It is an unreasonable existence *ganz und gar*“. [4]) — Aus dem Wilhelm Meister: „Sie verwirren mich *ganz und gar*“ = „you more and more confound me“. — „Ihr werdet das Andenken daran doch nicht *ganz und gar* verschlafen haben“ = „you have not quite slept off the memory of it yet“. — „*ganz und gar* sich ergeben“ ... he wholly and forever gave himself to. [5])

Grund und Boden: „living on mine own bottom (*Grund und Boden*)“. [6])

Hegen und Pflegen. „Teufelsdröckh, I *hege und pflege* night and day“. [7]) — In den Wanderjahren war die wendung erst mit dem verbum „to maintain and cherish“, dann an andrer stelle unter beobachtung des klanges besser mit „to cherish and nourish“ übersetzt worden. [8])

Herr im Hause. Aus Hoddam Hill, seinem heim, schrieb Carlyle glücklich 1825: „I am *Herr im Hause*“. [9]) — Die wendung lässt sich bei Musaeus und Goethe nachweisen: „Dem

---

[1]) T 1, 10. 16. — A 2, 53. — N 3, 267. — [2]) A 2, 136. — T 3, 122. 149.
[3]) N 3, 134. 363; 4, 73. 352. — F 2, 346. — [4]) F 3, 145.
[5]) A 1, 212. 242; 2, 262. — [6]) N 3, 268. — [7]) N 3, 271.
[8]) WMT 3, 68, 205. — [9]) F 1, 336.

Manne gebührt *Herr zu sein im Hause*". „The man should be master of the house". — „dass er ... wieder *Herr im Hause ward*". „that he again assumed the rule in this own house".[1])

Ganz nach meinem Sinne. „Your glimpses of the huge unmanageable Mississippi of the huge ditto Model Republic, have here and there something of the *epic* in them, — *ganz nach meinem Sinne*". E 2, 221. 13 V 1853.

Thun und Lassen. „Descriptions of our *Thun und Lassen*". — „their doing and driving (*Thun und Treiben*)".[2]) — Im Wilhelm Meister werden diese deutschen ausdrücke auf verschiedene art übersetzt: „mit ihrem ganzen *Thun und Lassen*", „all her deeds and bearing". — „in alle seinem *Thun und Lassen*", „in her whole system of proceedings". — „mein *Thun und Lassen*", „my doings and avoidings". — „von meinem *Leben und Thun*", „of my walk and conversation". — „ihr *Thun und Lassen*", „the business of their life".[3]) — Dazu aus Hoffmanns „Goldenem Topf": „all Dein gewöhnliches *Thun und Treiben*" = „all thy customary trading and transacting".[4])

Weib und Kind. In Carlyle's briefen (1829) lauten die berichte über einen besuch Jeffreys: „That wonderful little man is expected here very soon with '*Weib und Kind*'." — „Wife and child and lapdog and maid were here with him". — „the good kind Deankin '*mit Weib und Kind*' rolled off towards Annan".[5])

6. Composita.

Galgen-.

„*Bleibt doch ein echter Spass- und Galgenvogel,* said several..... *Wo steckt doch der Schalk*, added they" heisst es im Sartor (10), wenn Teufelsdröckh plötzlich das wirtshaus „Zur grünen gans" verlässt. Jean Paul's „*prophetischer Galgen- und Spassvogel*" aus dem Titan wird hier einmal verkehrt über die bühne gezogen. — Oefter spricht Carlyle auch von „*Galgenaas*": „To how many things," schreibt er dem bruder,

[1]) T 1, 88. — A 2, 244. — [2]) N 3, 186. — S. R. 13.
[3]) A 1, 18. 93; 2, 88. 240. — WM Tr 3, 203. — [4]) GR 1827, 2, 229.
[5]) N 3, 163. 169. 202.

„is one tempted to say with slow emphasis, *„Du Galgenaas!“* (Thou gallows-carrion). There is some relief to me in a word like that.“

Er hatte gewiss das wort in dem „Melechsala“ des Musaeus bei den reden des heimkehrenden Curt aufgefangen, der nach dem kreuzzuge seine frau wieder verheiratet findet und mit *„Du Galgenaas!* = thou gallows-carrion“ begrüsst. Das englische wort kommt einige male auch in den Essays vor: „Thou gallows-carrion.“ — „Why not of him, too, made gallows-carrion?“[1])

Kraft-.

Aus der terminologie der deutschen sturm- und drangperiode — „the Storm and Stress Period“ — die er just in England unter Byron neu erlebt zu haben glaubte, nahm Carlyle die bezeichnung der *„Kraft-Männer“* an. Zuerst scheute er vor dem compositum und übersetzte die ironische notiz des Musaeus „das tollhausgefühl unserer *Kraftmänner*“ noch künstlich mit: „The bedlam humour of those ‘noble minds’“; später übertrug er die leute wörtlich als: „now pleasantly denominated the *Kraftmänner,* literally Power-men“ — „These funereal choristers.... the *Kraftmänner,* or Powermen have all long since, like sick children, cried themselves to rest“ und charakterisierte leichthin Byron: „He was only a *Kraftmann* (Power-man as the Germans call them).“ — Daran schliessen sich: „‘The Power-words and Thunderwords’, as the Germans call them, so frequent in the Robbers.“ — „This *Kraftspruch.“* — Die „Kraft“-Verbindungen bei Jean Paul suchte Carlyle in seiner übersetzung zu umschreiben: *„Das Kraftherz“,* „the pith heart“ — *„Kraft- und Sturmträume“,* „the valorous and tumultuous dreams“.[2])

Kunst-.

Dem Goethe-Schiller'schen kreise ist die um „Kunst“ gebildete wortgruppe entnommen worden, die Carlyle auf gut glück hin selbst noch mit einem neuen compositum bereichert

---

[1]) cf. DWB 4, 1, A 1179. — F 3, 152. — Transl. 1, 164. — E 5, 195. 198.

[2]) T 1, 15. — E 1, 58. 189. — GEB 218. — F 1, 387. — E 3, 105. — N 3, 93. — T 2, 53. 69. 80.

hat: „Indeed, of Art generally (*Kunst*, so called) I *can* almost nothing. My first and last secret of *Kunst* .... What *Kunst* had Homer? What *Kunst* had Shakespeare?" — In Wilhelm Meister's Lehrjahren hatte er viele, für den Engländer neue ableitungen von „kunst" gefunden und getreulich übersetzt, wie: *kunstliebhaber*: a lover of art; *kunstwerke*: the performances of art; *kunststück*: a piece of her art, oder bloss performance; *kunstnotwendigkeit*: a necessity of art; *kunstsinn*: our gifts for art and science; „zum wahren *kunstgenuss*: to the true enjoyment of art." [1])

In Carlyle's eigenen schriften finden sich: „They have a certain *Kunstgefühl.*" [2]) — „Richter's two works (Schmelzle, Fixlein) correspond to our english notion of the Novel; and Goethe's (Meister's Travels) is a *Kunstroman* (Art-novel), a species highly prized by the Germans." — Hierher gehören auch die versuche, das wort für diese neue deutsche litteraturgattung in englischer sprache in England einzuführen: „Heinrich von Ofterdingen, a sort of Art-Romance." [3]) — „The 'Segretario Ambulante" in fittest framing ... the piece of art I take most pleasure in of all my *Kunst-Vorrath.* [4]) — Dagegen stammt „an Artifice of Thoughts (gedanken*kunst*stück) literally Conjuror's tricks of Thoughts" aus den „Lehrlingen" des Novalis.[5])

Volk-.

„The multitude of *Volksbücher* (People's Books)" — „for more of Eulenspiegel, see Görres '*Ueber die Volksbücher*'" [6]) — „Burns is only a *Volksdichter.*" — In englischer form: „As you are curious in *Popular Poetry* ... Scotland is very rich in such things." [7]) — „Gall, the Craniologist, declares Goethe to te born a *Volksredner* (popular orator)." [8]) — „Schubart studies the true old German *Volkslied.*"

---

[1]) F 3, 246. — A 1, 57. 98. 106; 2, 29. 253. 254.

[2]) N 3, 319; vgl. DWB 5, 2696.

[3]) E 1, 276; 2, 198.

[4]) F 2, 395; fehlt DWB 5, 2734.

[5]) E 2, 214.

[6]) E 3, 190. 227. — 193.

[7]) GEB 229. — 194.

[8]) E 4, 178. „Dr. Gall's system of Phrenology, or 'Skull-doctrine' as they call it in Germany." E 1, 96.

Welt-.

Carlyle empfahl seinem bruder John, sich in München um „The improvement in regard to polished manners, and what the Germans call '*Welt*'" zu bekümmern. — Meistens nahm er dies wort jedoch in einem weitern umfang als bloss für den guten ton auf. Er begrüsst die in gedichten und briefen Goethe's angeregte „*Weltliteratur*" mit freude und verständnis: „there is also something about *Weltliteratur*", und kündigte einen aufsatz nach Weimar an mit „some concluding speculations on what I have named *World-Literature* after you" — „That what you have named *World-Literature* is perhaps already not so distant." [1]) Die stelle, auf die sich Carlyle hier beruft, am schluss seines „Historic survey of German Literature", heisst: „Deuten nicht viele anzeichen in Frankreich, Deutschland und England darauf hin, dass im geistigen verkehr Europas eine neue epoche heraufzieht, dass an stelle der vereinzelten, gegenseitig sich abstossenden nationallitteraturen eines tages eine weltlitteratur da sein wird? Die bessern geister aller länder beginnen sich zu verstehen, und, was daraus folgt, sie beginnen einander zu lieben und zu helfen; und von ihnen wird schliesslich der fortschritt in allen ländern bestimmt." Carlyle nannte den jungen Goethe „a miniature incipient *World-Poet*" — „A *world-changer* and benignant spiritual revolutionist." Manche andere verbindungen mit „World" zeigen deutlich den zusammenhang mit dem deutschen: „What a '*deep world-irony*' as the Germans call it, lies here." — „View of the World (*weltansicht*)", auch „World-History", statt des englisch gebräuchlicheren „Universal History"; „the History of the World", „the general History of the World", „the general Religion of the World", so hatte Carlyle in den Wanderjahren Goethe's „Weltgeschichte" und „Weltreligion" übersetzt. Dann aber sprang Carlyle auf die eigenen füsse, und brauchte die „Welt-" — „World-" nun in seiner sprache zur bildung aller möglichen composita, die z. b. im Sartor Resartus in folgender stattlicher reihe vertreten sind: [2]) The

---

[1]) N 3, 74. 245. — GCB 236. 241. — Flügel a. a. o. 239. — E 3, 249.

[2]) E 4, 151. 181. — SR 51. — Tv 74. 76. — E 5, 65. 78. — Early Letters of Jane W. Carlyle. Lond. 1889. p. 162: „views of the more prominent and, as it were, universal features (*welthistorisch*) of that huge subject. —

Creation of a World 2. This phantasm world 11. The universal World-fabric 62. That hush of World's expectation 63. A dim World of Adventure 65. The grand volume of the World 67. The grand World-circulation of Waters 70. World-honoured Dignitaries 73. This world's Happiness 105. A world of mountains 106. This extraordinary World-Pilgrimage 107. On the world-promontory 124. A world-renowned Institution 137. World-worship 146. This Ragfair of a World 156. The whole World-kennel 162. The World-Phoenix 168. The universal World-Tissue 169. Two World-empracing Phantasms 176. Your two world-enveloping Appearances 180. A whole world of spiritual madness, ... his world of Wisdom. The Fire-Creation of the World 180. Two World-Batteries 199.

7. Substantiva.

„*Bauergut* (Copyhold)". SR 56. DWB 1, 1178. 1181.

„The *Blödsinnigkeit* of Mill and his wooden set". F 3, 163.

„*Conkurrenz* (Competition)". SR 192. „The plan of 'Competition' and 'Laissez-faire'". E 4, 195.

„Old-fashioned thatched cottages, clean, whitened, warm-looking in their *häusliche Eingezogenheit*". F 2, 292.

„*Eigendünkel*: the blackest kind of darkness and wicked enough for any purpose". F 4, 131.

„There were her *Erdbeben* (earthquakes)". SR 16, in übertragenem sinne, wie DWB 3, 747, Jean Paul: „Die gewitter und erdbeben des lebens".

„*Gährbottich.*" Jean Paul hatte einmal brieflich von Werner und Hoffmann behauptet, dass beide, wie Carlyle E 1, 125 citiert: „into the poetical fermenting-vat (*Gährbottich*) of our time" geraten wären. Carlyle behielt diese metapher bei: Sartor 14: „O under that hideous coverlet of vapours what a *fermenting-vat* lies hid!" — Sartor 130: „Thy great *fermenting-vat* and laboratory of an Atmosphere, of a World, o Nature." — Dazu Sartor 110: „His mad Pilgrimings ... what is all this but a mad Fermentation." — FR 2, 130: „So many heterogeneities cast together into the fermenting-vat."

Em 2, 223. 13. Mai 1853. „The *Rhine* .. was. as I now find, my chief Conquest: the beautifulest river in the Earth, I do believe; — and my first idea of a *World*- river — Such an image of calm *power*. ... I find I had never seen before." Und „this *World*-Maelstrom of London." Em 1, 70.

„What speed your *Gelegenheiten* can convey you" (N. 3, 186; = „*Geschäfte*").

„Gawks (*Gecken*)". SR 88. „A certain gawk". E 5, 244.

„By money of your own, *durch eigenes Geld*". E 5, 67.

„Society for the Conservation of Property (*Eigenthums-conservierende Gesellschaft*, Owndom-conserving)." SR 138. — „*Palingenesie der menschlichen Gesellschaft* (Newbirth of Society)". SR 187; Quintus Fixlein 121: „*Eine Palingenesie unserer Jugend.*"

„Hardness (*Härte*)". SR 90; vgl. DWB 4^2, 510^4. „Er zeigte keine härte — he showed no harshness," A 1, 232.

„I hope you yourself have *Heiterkeit.*" N 4, 154.

„Toward two went to walk with *Herrschaft* in the Tuilerie Gardens," in „Excursion to Paris" 1851, Last Words: p. 173.

„*Kleinstädter*". Kotzebue, der als unleidlicher gesell von Carlyle, dem schüler Goethe's und Schiller's, mehrfach angegriffen wurde, steuerte für seinen deutschen wortbestand „die deutschen kleinstädter" bei. So charakterisiert Carlyle den Göttinger professor Heyne: „He is something of what the Germans call a *Kleinstädter*, mentally as well as bodily, a 'dweller in a little down'." In briefen ist die rede von „Poetasterism and *Kleinstädterei* of every colour and degree", und im tagebuch erscheint Scott „as a thinker, not feeble, — strong rather and healthy, yet limited, almost mean and *kleinstädtisch*".

Ein ähnliches urteil fällte nun seinerseits Emerson über Carlyle: „Carlyle had all the *kleinstädtlich* (!) traits of an islander and a Scotsman." Der Amerikaner hatte sicher in seinen gesprächen mit Carlyle den ausdruck einmal fallen hören und hier nun falsch wiedergegeben. Man sollte überhaupt einmal Carlyle's umgebung, wie die briefe der Jane Welsh, Emerson's und Froude's schriften und die in seiner schule geschriebenen dichtungen eines Kingley nach deutschen wortmaterialien untersuchen, die dort wohl selten in reiner form, gewiss öfter aber übersetzt oder verarbeitet erscheinen würden.[1])

---

[1]) E 2, 89. 55. — N 3, 202. — F 2, 321. — Vgl. R 2, 299: Carlyle im gespräch mit Sterling über Kotzebue; in gegenwart von Wordsworth:



„Young ladies (*Mädchen*)“. „Young gentlemen (*Bübchen*)“. SR 88. Es ist dabei die rede von 19—25jährigen leuten, nicht von pueruli, „Bübchen“ wurde also hier nach falscher analogie gebraucht. Dagegen DWB 2, 457, Goethe: „Unsere Mädchen, unsre Bübchen, spielen künftig auf dem Mist“. — „Mädchen“ wird im Fixlein übersetzt „young women“. Tr 2, 134.

„I. W. C. letters abound in allusions, very full of meaning in this circle, but perfectly dark and void in all others: *Koteriesprache*“ as the Germans call it, „family-circle dialect“ .. so that hardly, I think in any house, was there more of „Coteriespeech“. Rem 1, 209. — „the pretty coterie-speech, which she was always so ready to adopt“. Rem 2, 237.

„there is .... a tumultuous *Marktschreyerei* ..“ (F 1, 201 von Kant's philosophie): „tumultuous“ ist doch tautologisch hinzugefügt; vgl. DWB 6, 1655.

„With an ear for the *Ewigen Melodien*, which pipe in the winds round us ...“ Em 1, 112.

„*Milchstrasse*“. Jean Paul hatte im Quintus Fixlein und Hesperus mehrfach von der „*Milchstrasse*“ in übertragenem sinne geredet: „In dem warmen Rauch leuchtete die lange *Milchstrasse* der Strassenlaternen“, was von Carlyle übersetzt worden war: „the long galaxy of street-lamps“, — „Der tausendarmige Kronenleuchter des Sternenhimmels .. und jeder Arm hielt eine brennende *Milchstrasse*“ = „the thousand-armed lustre of the starry heaven, and every arm held in it a burning galaxy“.[1]) — Carlyle, dem wohl die *Milchstrasse* als „milkstreet“ nicht klingen mochte, setzte eine entsprechende selbständige neubildung „*Lichtstrasse*“ dafür ein: „how he came into such a *Lichtstrasse*, 'lightstreet' or galaxy“. Dass er aber die wendung selber ursprünglich als entlehnt empfand, lehren später die anführungszeichen: „was there not probably, a glorious '*Light-street*' carried through that whole Literary Eighteenth Century.“[2]) Die metapher Jean Paul's schimmert

„Sterling took to asserting the claims of Kotzebue as a Dramatist („recommended even by Goethe“ as he likewise urged); whom I with pleasure did my endeavour to explode from that mad notion, — and thought (as I still recollect) „This will perhaps please Wordsworth, too;“ who, however, gave noth the least sign of that or any other feeling.“

[1]) T 2, 124. 147.

[2]) E 4, 39; 5, 6. — „*Lichtstrasse*“ fehlt DWB VI, 893 vgl. Milchstrasse,



deutlich noch in „French Revolution“ (2, 138. 166) durch: „Stars fade out, and *Galaxies*, Streetlamps of the City of God“ — „To and fro, amid those *lamp-galaxies* of the Elysian Fields, the Royal Carriage slowly wends and rolls“.

„the most remarkable epochs and Circumstances (*Momente*) of German Literature“. — Carlyle an Eckermann GCB 22 III, '30; vgl. DWB VI, 2482. — „Goethe's Faust in particular has dramatic points (*dramatische Momente*)“. E 2, 99.

„a certain aftershine (*Nachschein*) of Christianity withheld me“. S. R. 145. — DWB VII 110.

„*Naturmensch*“. Vgl. DWB VII 462, belege aus Herder und Schiller. Carlyle N 3, 208: „Bell's Life in London . . . a broad fearless, unhesitating manifestation of the '*rohe Naturmensch*', mostly extinct elsewhere; in which 'natural man', brutish though he be very often, there is at least no obtruncation, or castration, or other artificial defect of part“. — N 4, 357: „I have no sleight of hand. *A raw untrained savage . . .*“

„it will not yield me *Obdach* (shelter) here and now“. F 4, 86. — „*Mit Nahrung und Obdach*“ = with food and shelter“. A 1, 240.

„Irving . . another *Opfer der Zeit*“. Rem 1, 103. (Journal 8/9 34.)

„*Pilgerstab* (Pilgrim-staff)“. S. R. 103; DWB VIII 1852.

„Private Scholar (*Privatisierender*)“ S. R. 107, wohl richtiger „*Privatgelehrter*“, vgl. Jean Paul, Schmelzle: 16. „Ob ein *Privatgelehrter* sich einem Minister nähern dürfe“ = „whether *a private scholar* could justly be entitled to approach a minister“. Tr 2, 51.

„his next care was not comfort, but Decoration (*Putz*)“. S. R. 26. — „Mit dem *Putze* der Ahnen lernte man nur zu bald ihre Schamhaftigkeit und Tugend ablegen“ Schiller, DWB 7, 2281. Im Wilhelm Meister: „Durch Ihre angenehme Gestalt und zierlichen *Putz*“ = „by their agreeable forms and

---

DWB VI 2199. „The fame of a genuine man of letters is like the radiance of another star added to the *galaxy* of intellect to shine there for many ages“. N 2, 232. — „I will as soon think of making *Galaxies* and Star-Systems to guide little herring-vessels“. — „the Dome of Immensity, coped with the *star-galaxies*“. PP 194. 200.

glittering decorations". — „Meine Liebe zum *Putz*" = „My love for dress". — „*Putz und Pracht*" = „pomp and decorations". — „In ihrem vollen *Putze*" = „In all their ornaments". A 1, 81; 2, 82; 1, 174. — Carlyle bildet S. R. 50: „show-cloaks (*Putz-mäntel*)", fehlt DWB VII 2285; dagegen sind viele ander composita Putz-bude, -fächer, -teufel aus Jean Paul belegt.

„Person (*Persönlichkeit*)". S. R. 92. Wilhelm Meister: „seine *Persönlichkeit*" = „his personal qualities" und „his personal carriage". — „ihre *Persönlichkeit*" = „her personal characteristics". A 2, 8. 9; T 3, 96.

„*Rabenstein*": „comes no hammering from the *Rabenstein*". S. R. 15. Diese bezeichnung für das hochgericht ergriff mit ihrer bildlichkeit auch Byron, der sich bei einer reise durch Deutschland und die Schweiz das wort als kuriosität notierte. — Die quellen mögen in folgenden, Carlyle bekannten wendungen zu suchen sein: „Was weben die dort um den *Rabenstein*". Faust. — „Geh ich vorbei am *Rabenstein*". Räuber. — „Die Erde ist ein grosser *Rabenstein* mit Galgen geworden" = „The Earth becomes a boundless gallows". Jean Paul, Schmelzle.

„Shame (*Schaam*)". S. R. 51. — „Shame, divine Shame (*Schaam*, Modesty,[1]) arose there" S. R. 27, im sinne von „*Schamgefühl*" vgl. DWB VII 2107, 1 b und 2115. Im Wilhelm Meister: „*Scham* und gute Sitten" = „modesty and good morals". — „*Scham* und Scheu" = „bashfulness and modesty". T 3, 66. 69.

Schadenfreude. „Nay have not I a kind of secret satisfaction, of the malicious or even the judiciary kind (*Schadenfreude,* 'mischief-joy', the Germans call it, but really it is justice-joy withal) that he they call 'Dizzy' is to do it", schreibt Carlyle 1867 (E 7, 208). Das klang nach aus den Lehrjahren 1824, wo er die „Schadenfreude" verschiedentlich übersetzt hatte: „Unser armseliges 'treulos' ist ein unschuldiges Kind dagegen. Perfid ist treulos mit Genuss, Uebermut und *Schadenfreude*" = „Our poor *treulos,* the faithless of the English, are innocent as babes beside it. Perfide means faithless with pleasure, with insolence and malice." — „Die herzlichste *Schadenfreude*" = „a wicked pleasure". — „mit tückischer

[1]) vgl. DWB VIII, 14. — Transl. 2, 92.



Schadenfreude“ = „with malicious spleen“. — „Lachen und *Schadenfreude*“ = „Laughing and malicious joy“, — „malicious satisfaction“.[1]) — In den Wanderjahren: „seine *Schadenfreude*“ = „his roguish satisfaction.“[2])

„Sham-priest (*Scheinpriester*)“. S. R. 149; fehlt DWB VIII, 2458.

„an impassable *Schlagbaum* SR 177. — Tell: „ihren *Schlagbaum* an unsere Brücken“. — Xenien: „Wir ziehen über den *Schlagbaum* hinweg“. — In den übersetzungen: „bei Thoren und *Schlagbäumen*“, „at barriers and gates of town“. — Schlagbaum: „barrier“ oder „beam“. Tr 1, 119. 149. 162.

„*Schneider*“. Dieser im Sartor wunderlich verklärte stand wird auch noch an andern orten in Carlyle's schriften erwähnt, in einem brief 1827 an den bruder: „You will need a suit of clothes, unless you should prefer employing a German *Schneider*“. Im Sartor: „Call any one a *Schneider* (Cutter, Tailor) is it not ..: equivalent to defying his perpetual fellest enmity?“ — „The epithet *schneidermässig* (tailor-like) betokens an otherwise unapproachable degree of pusillanimity“. Eine bestätigung giebt das tagebuch: „Read Beattie's Life by Sir Wm. Forbes, *Schneidermässig*“. — Carlyle hatte schon im Wilhelm Meister übersetzt: „dass er nicht so *schneidermässig* gejammert“ = „that he had not whined and lamented like a tailor“.[3])

„*Schuldturm* (Jail)“. S. R. 70. — Fixlein 203: „den mir sonst verhassten zwinger und *Schuldturm* des bürgerlichen Lebens“.

„The *Steinbruch*“. S. R. 182.

„Reinwald belonged to the class called in Germany '*Stubengelehrten*' (Closet Literary-men)“. LoS 246.

„*Taugen*“. Stark ist bei Carlyle die um '*taugen*' gruppierte sippe vertreten: „Virtue, Vir-tus, manhood, hero-hood ... it is first of all, what the Germans well name it, *Tugend* (*Taugend*, dowing or Dough-tiness“). — „the measure of his capability, of his *Taugend*, and even, if you like, of his *Tugend*“. — „of most sufficient men (*tüchtigen Männern*)“. — „Ein *Tüchtiger* ist hingegangen“ (beim tode eines gewissen M'Crie). — „Körner

---

[1]) A 2, 54; 1, 240. 120. 184. 202.
[2]) Tr 39.
[3]) N 3, 74. — S. R. 200. — A 2, 39.



too I hear universally recognised as *a Tüchtiger.*" [1]) — Aus der übersetzung der Wanderjahre: „einem tüchtigen Menschen" = „to a stout-hearted man" und „Lebensthätigkeit und *Tüchtigkeit*" = „Practical activity and expertness" T 121.

„*Gottesacker*". Jean Paul lieferte dies wort, dass Carlyle deshalb besonders liebte, weil er darin die toten so sichtbarlich in den frieden und schutz des herrn genommen glaubte. Als er im text Jean Paul's worte über das grab seines grossvaters „in the *Neustadt* Churchyard" wiedergab, merkte er dazu an: „*Gottesacker* (God's-field), not *Kirchhof*, the more common term and exactly corresponding to ours (churchyard!) is the word Richter uses here, — and almost always elsewhere, which in his writings he has often occasion to do." Der ausdruck kommt allerdings ungemein häufig in Jean Paul's werken vor: „*Kirchen und Gottesäcker*" = „the church and churchyard". — Bei der nachdrücklichen stelle über die toten, im Essay „Biography" erinnerte sich Carlyle wieder des deutschen wortes: „the once harsh-jarring battle-field has become a silent awe-inspiring Golgotha, and *Gottesacker* (*Field of God*)", und bei einem besuch auf dem friedhof in Templand im jahre 1842 meldete er an Jane Welsh: „The north wind was moaning through some score of trees that stand on the opposite side of the *Gottes-Acker*. What a name! — a right name!" [2])

„The significance of life is a doing something. One ... is found living this way or that, with what *Thatkraft* one has realised." N 4, 345. — „My Active Power (*Thatkraft*) was unfavourably hemmed in." S. R. 67.

„hearsays and *Trugbilder*". E-IW 162.

„with a stormfulness (*Ungestüm*)". S. R. 71.

„man made chemically out of *Urschleim*, or a certain blubber called protoplasm." F 4, 414.

„of the *Weinlesen* (Vintage)". S. R. 63.

„the miserablest mooncalf of a book, full of *Ziererei* (affectation)", F 4, 74.

„*Die Kleider, ihr Werden und Wirken* (Clothes, their Origin and Influence) und 'the *Werden* (Origin and successive

---

[1]) HW 201. — VE 202. — SR 127. — N 4, 364. — VE 2, 52. — Tr 32.

[2]) E 2, 219; 3, 9; 4, 61. — F 3, 266. — Quintus Fixlein 126. 150. 153. 282; entsprechend Trsl. 2, 157. 178. 182. 208.

Improvement of Clothes)' — their *Wirken* (influence)", wie es im titel und später im text des Teufelsdröckh'schen buches im Sartor lautet — das hatte Carlyle nach dem muster einer deutschen überschrift gebildet. Am 14. VI. 30 schickte ihm Goethe für seine studien die in Breslau 1819 veröffentlichten vorlesungen des dr. Wachler: „Ueber *Werden und Wirken* der Litteratur zunächst in Beziehung auf Deutschlands Litteratur unserer Zeit". Der empfänger dankte bestens „I must not omit to thank you, were it even a second time, for Wachler, whom I find, in my Historical studies, a solid trustworthy and useful help." Die alliteration in „*Werden und Wirken*" mochte ihm gefallen. Sie ging deshalb von Wachler aus in den titel der fingirten Teufelsdröckh'schen schrift über. — Einer ähnlichen wendung war Carlyle in Goethe's Märchen begegnet: „in dem friedlichen *Wesen und Wirken* der gebildeten Welt", was von ihm übersetzt wurde: „in the peaceful ways and workings of the cultivated world".[1])

8. Verba.

„Kings sweated down (*ausgemergelt*) into Berlin-and-Milan Customhouse-Officers." SR 122; vgl. DWB 1, 918.

„Washbills, marked *bezahlt* (settled)." SR 53. — N 3, 30; vgl. Quintus Fixlein 104 „auf einem *Wäschzettel* seiner mutter."

„Explode (*crepiren*)." SR 78.

„Composing (*dichtete*)." SR 122. E 4, 227: „To insert the passage by which this *Mährchen* is ushered in, and the keynote of it struck by the *Composer* himself and the tone of the whole prescribed": Diese stelle zeigt noch deutlich den ursprünglichen zusammenhang des musikalischen und poetischen im ausdruck. — E 5, 64: „Every life is a small strophe, or occasional verse, *composed* by the supernal Powers." — E 3, 6: „A *Dichtung* (*Fiction*)." — „Another of them did undoubtedly *compose* our 'Christ's Kirk on the Green'." GCB 194.

„The Philosophy will conquer (*einnehmen*) great part of this terrestrial Planet!" SR 52.

„This otherwise so scandalous *faulenzen* (idling)." F 4, 54. — „Thou foul sluggard, even thief (*Faulenzer, ja Dieb*)." E 5, 85.

---

[1]) SR 4, 34. — GCB 102. 106. 222. 229. — E 4, 257.

„*Ich gönnte ihm* as the Germans phrase it; but in all strictness nothing more." Rem. 2, 20.

„The dark growing (*nachtende*) moor." SR 48. — DWB 7, 172. Klopstock: „Aus einer nachtenden wolke", „die hülle der wolken, die stets nachtender wälzt den orkan." Schiller: „Wo die wälder am dunkelsten nachten."

„To uproar (*poltern*)". SR 183; hier im sinne von DWB 7, 1992, 1 b. „einen spukhaften lärm machen". — Vgl. im motto der „Latterday Pamphlets" die den mitternächtlichen phantasien Jean Paul's entnommenen worte: „Birds of darkness are on the wing, spectres *uproar*; the dead walk, the living dream."

„Rioting (*renommiren*)." SR 79.

He schmaust und plaudert through the world." N 4, 363.

„*Schwärmen.*" Wie lange Carlyle einzelne elemente unserer sprache, ohne sie zu nützen, mit sich herumtragen konnte, lehrt die um „*Schwärmen*" gebildete wortgruppe. Er hatte im anschluss an den von Novalis behaupteten sozialen charakter der religion in seinem tagebuche am 14. Jan. 1830 bemerkt: „the derivation of '*Schwärmerey*' indicates some notion of this in the Germans. To *schwärmen* (to be enthusiastic) means, says Coleridge, to swarm, to crowd together and to excite one another." Dann leitete er einige jahre später das kapitel „Clubbism" in der französischen revolution damit ein: „The mediative Germans ... have been of opinion that Enthusiasm in general means simply excessive congregating — *Schwärmerey,* or Swarming." [1])

Er hatte das wort in einfacher und übertragener bedeutung schon bei Jean Paul und besonders im Wilhelm Meister brauchen hören: „Alle *schwärmen* für ihn, die ihn näher kennen" = „All that know him better are enthusiastic in esteem of him." — „Die vielen menschen machten das schloss einem bienenstocke ähnlich, der eben *schwärmen* will" = „Made the Castle like a bee-hive on the point of swarming." — „Der autor ist eine art bienenwirth für den leserschwarm" = „An Author is a sort of bee-kepper for his reader-swarm." — „Ich mag nämlich ... meine einbildungskraft nicht gern ins leere *schwärmen* lassen."... Goethe an Carlyle. — „Es

[1]) FR 2, 25.

ist keine *schwärmerei*, es ist eine idee ..... Er *schwärmt*" = „It is no enthusiasm, but an idea — He raves." [1])

Aber erst im jahre 1867 schoss das wort üppiger in den „Niagara questions" auf: „That singular phenomenon, which the Germans call *Schwärmerey* ('enthusiasm is our poor Greek equivalent') which means simply 'Swarmery' or 'the Gathering of Men in Swarms.'" — Das wort wird weiter in den folgenden sätzen geradezu abgejagt: „Swarmery plays a wonderful part in the heads of poor Mankind — America had got into Swarmery upon it — A little less of buzzing, humming, swarming (i. e. tumbling in infinite noise and darkness) — The stupid 'swarmeries' of mankind on this matter," — und wie sonst im laufe der jahrhunderte ein wort eine pessimistische wendung nehmen mag, so hat Carlyle schon innerhalb vierzig jahren die deutsche „Schwärmerey" entschieden in pejus gewandt, indem er dabei das „Schwirren" und das geräusch, das unvermeidlich mit jeder ansammlung lebender geschöpfe verbunden ist, besonders betonte und dies lästige, im deutschen worte nur nebensächlich behandelte ingrediens nach und nach zur hauptsache erhob.

„It may remain undecided (*schweben*)." SR 191.

„*Falls er nicht schweigt* (unless he says nothing)." F 4, 103.

„Danced round (*umgaukelt*) by sweetest dreams." SR 61.

„Plunged (*vertieft*) in that mighty forest of Clothes-Philosophy."

„Mrs. Aitken ... still a clever ... woman, but much *zersplittert* by the cares of life"; — „'*zersplittert*', tragically denied a c u m i n a t i o n or definite consistency and direction to a point." Rem 2, 93.

9. Adjective und adverbien.

„With such forecasting heart (*ahnungsvoll*)." R 96. Ein Goethesches wort: Faust: „Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle" — „Du ahnungsvoller Engel Du" — „Mit ahnungsvollem heil'gem Grauen In uns die bessre Seele weckt". In den „Translations" des Wilhelm Meister wird es sehr verschiedenartig übersetzt und die richtige bedeutung jedesmal geschickt herausgeholt: „Wenig ahnungsvolle Freuden des

---

[1]) A 2, 143; 1, 152. — T 2, 182. — A 2, 283. 84.



Lebens" = „Few of *the hopeful anticipations in life.*" — „Ahnungsvoll fiel ich darüber her" = „Full of eager hopes, I opened this singular package." — „Ahnungsvoll, welch' eine neue Welt sich in ihm und durch ihn entwickeln wird" = „Dreaming of the new universe that is to be unfolded to him and by means of him." — „Voll Ahnung wichtiger Handlungen" = „Full of augury of important operations." — „Vor sonst unerklärlichen, ahnungsvollen Ereignissen" = „For other inexplicable mysteriously foreboding occurrences."[1]) — „Die Landschaft .. gestern so gräulich und *ahnungsvoll*" = So baleful and ominous."

„So we live here, *a wunderliches, abgesondertes Wesen.*" — Wilhelm Meister: „In *abgesonderter* Einsamkeit" = „In remote solitude." F 2, 288. — A 1, 40.

„Ceiling-high (*balkenhoch*)." SR 90; fehlt DWB 1, 1090.

„Impressive enough (*bedeutungsvoll*)." Wilhelm Meister: „Das bedeutungsvolle Leben der Vornehmen" = „The imposing life of the great and distinguished." — „Sie ist freilich sehr bedeutungsvoll." = „Full of meaning." SR 64. — A 1, 157. — T 3, 80.

„Remember me *brüderlich.*" N 4, 376.

„Still, *einfach,* with a kind of greatness", so bezeichnet Carlyle im Homer die szene, wo Achill weinend am strande sitzt. F 2, 421.

„We were not half *fertig*" N 3, 243.

„Richter addresses her (Rahel) by the title *geflügelte,* winged one." E 6, 98.

„With a wise simplicity *geistreich naiv.*" — Wilhelm Meister: „Der geistreiche und verständige Wirth" = „Our intelligent and gifted Landlord." — E 4, 143. — A 2, 108.

„To dine here *gemütlichst.*" — Von einer Deutschen, die Carlyle in England traf, schrieb er an Varnhagen: „She has a bright *gemütlich* face and laughing eyes of that beautiful German grey." — Dazu: „A Scotch Inverness subject of promising *Gemüth.*" — „The Character (*Gemüth*)." — N 3, 219. — VE 205. — F 4, 215. — SR 51.

„How '*gewaltig*' an affair it was sure to be" war die wiederholung eines wortes, das Varnhagen in der korrespon-

---

[1]) A 1, 11. 12. 51. 72. — T. 71. 192.

denz vorher über Carlyle's Friedrich den Grossen gebraucht hatte. VE 281.

„*Er* (Jeffrey) ist ein *gutiges* (!) Wesen." — „Galt .. said little, but that little peaceable, clear and *gutmütig.*" N 3, 64. F 2, 240.

„Cheap new wine (*heuriger*)". SR 66.

„Choleric (*heftig*)." E 5, 113.

„Horace egoistical, *leichtfertig*, in sad fact I never care for." F 1, 25.

„Humano-anecdotical (*menschlich-anekdotisch*)." SR 51.

„Gallantly (*mutig*). E 4, 163.

„Mill ... is growing quite a believer, *mystisch gesinnt.*" F 2, 364.

„Mr. Bowring ... vivid, emphatic and *verständig.*" F 2, 176.

Carlyle wählte besonders gern, wenn es das wesen von menschen zu bezeichnen galt, deutsche worte.

„Goethe is yet *räthselhaft* (enigmatic) here and there to me." F 3, 86.

„I fear I shall never dare to undertake that big voyage; which has so much of romance and of reality behind it to me; *zu spät, zu spät.*" Carlyle an Emerson, 28. Sept. 1870, E 2, 311 über eine reise nach Amerika.

„*Süssschauerlich*", den romantikern entlehnt? aber bei Petrich, Stil, nicht aufgeführt; Carlyle beschreibt die alten kreuze auf dem kirchhof von Ecclefechan: „Their strange *süssschauerliche* effect on me." F 2, 323.

„My chief comfort is in the effect it (Sartor) appears to produce on young *unbestimmt* people like him: Glen was even asking for a third perusal." N 3, 391.

„George Moir ... seems to feel *unheimlich* in my company." — „The strangest *unheimlich* kind of composure and acquiescence." — „Such a man so *unheimlich* to me." F 2, 344; 4, 78. 79.

„jocund in spirit (*wohlgemuth*)." SR 112. Goethe, Generalbeichte: „Den Philistern allzumal *Wohlgemuth* zu schnippen."

V. Deutschland.

1. Deutsches leben.

In vielen städten Deutschlands wusste Carlyle auch von den bezeichnungen einzelner strassen und gebäude bescheid, an

denen er jeweilen mit den helden seiner biographischen versuche vorübergezogen war. Diese namen gaben seinen schilderungen eine gewisse ortsfarbe. Da waren unter andern vertreten: der „*Thiergarten*" und die „*Friedrichstrasse*" in Berlin, die „*Schlossgasse* (or Castle-gate)", the „*Schwarzthor* or Blackgate", die „*Neustadt*", die „*Schlosskirche*" in Dresden, die „*Judengasse* (Jew Gate)" in Frankfurt a. M., die „*Reichsstadt* (Imperial town) Heilbronn", die „*Xeniengasse*" in Jena, das „*Rosenthal*" in Leipzig, the „Inn zum *Geist*" in Strassburg, die „*Karlsschule*" in Stuttgart, und das „*römische Haus*" und das „*Stadthaus*" in Weimar.[1])

Die deutschen speisen, unter denen das unvermeidliche „Sauerkraut" nicht fehlt, behielt Carlyle in den „Translations" in ihrer ursprünglichen form bei, wie „*Kirmesskuchen, Kirmess* (or Churchale) cake". — Der „*Krüselbraten*" des Musaeus wird missverständlich als „Krusel-soup" gedeutet, und das „*Hausbrod* und *Sauerkraut* (household-bread and *Sauerkraut*)" des Quintus Fixlein kehren auch einmal in den Essays „to grow cole and *sauerkraut*" wieder.[2])

Die deutschen münzsorten konnte Carlyle nicht gut jedesmal in Pfund und Schilling umrechnen. Er behielt deshalb die landesüblichen bezeichnungen bei; in der von ihm erzählten jugendgeschichte Heyne's spielt besonders das kleingeld eine grosse rolle: „At a *groschen* or two less; for that purpose a *guter groschen* weekly was required", „Where was a *Gulden* of quarterly fees", „When he had not three *Groschen* for a loaf to dine on."

Während Carlyle das wort „Thaler" in den „Translations" zuerst falsch übersetzte: „mit harten Thalern = solid dollars," „30 Thaler = thirty crowns" und „300 Thaler = three hundred crowns", führte er bald nachher den deutschen ausdruck selber mit einem unrichtigen plural ein: „one solitary *Thaler*"; „fifty-one *Thaler*"; „one hundred *Thalers*".

Von andern geldsorten verwandte Carlyle: „He would reward his tiny narrators with a *dreyer* a piece", „a German *Friedrich d'or*", und „with *mehr als ein Schilling* and bread and water for your dinner".

---

[1]) E 2, 70. — Trsl. 2, 105. — E 4, 152 u. s. w.
[2]) Trsl. 2, 101; 1, 4; 2, 133. — E 7, 147.

Grössere summen schrieb er dagegen auch um: „4000 *gold-gulden,* or about 200 l. sterling.“[1])

Die titel „Kaiser“ und „Könige“ sind von Carlyle vor deutschen namen überall beibehalten und zuweilen auch selbständig gemacht worden: „*König Ottocar, Kaiser Josef,* a *Kaiser* Nero.“[2]) — Wenn es ihm aber in den „Translations“ gar zu unbequem und mühsam schien, breite deutsche namen für niedere würden und ämter sachgetreu zu übersetzen, so liess er sie im englischen text fast unangefochten stehen; da waren: „Fräulein, Rittmeister, Freiherr, Herr Stallmeister, the Amtmann, a Freiherr, Reichshofrath, Legationsrath, Bürgermeister, Hofrath (dazu ‘Hofrathship’).“ — Ebenso sind in unsern deutschen ausgaben von Shakespeare und Scott ja die worte, Lord, Sir oder Lady meistens stehen geblieben. Die grenzen haben sich oft noch weiter verschoben, und um die treue des orts zu wahren, hat Schiller in seine Maria Stuart manche andere englische bezeichnung herüber genommen. Es bliebe einmal zu untersuchen, in welchen fällen, bis zu welchem grade und endlich in welchen sprachen überhaupt die dichter einander in dieser weise international entgegenzukommen pflegen. — Ein toller titelpassus aus dem „Schmelzle“ des J. Paul gab aber in der übersetzung das bunteste bild: „Speak, wilt thou be Mining-*räthin,* Build-*räthin,* Court-*räthin,* War-*räthin,* Chamber-*räthin,* Commerce-*räthin,* Legations-*räthin,* or Devil and his Dam's *räthin*: I am here and will buy it. ... I will be all things at once, Court-*rath,* Excise-*rath,* Building-*rath,* Chamber-*rath* .. and thus represent a whole *Rath*-session or select *Raths.*“[3]) — In den „Essays“ sind dagegen hier und da den betreffenden ämtern die erklärungen beigegeben, wie „Court-Counsellor (*Hofrath*)“ — „this *Kreisamtmann* (Manager of a Circle)“ — „*Rath* in the *Kammergericht* or Exchequer Court of the Capital“ — „*Kammer-Secretär* (Exchequer Secretary)“ — „*Geheimer Kanzlist* (kind of Private Secretary)“.[4])

Dies deutsche *titel*wesen mit seiner altfränkischen umständlichkeit wurde aber von Carlyle mit unverkennbarer laune

---

[1]) E 2, 57—67. — E 1, 235. — E 5, 85. — Tr. 1, 4. — A 1, 88. 129. — F 2, 162. — E. 7, 141.

[2]) SR 120. — E 5, 78. 84.

[3]) Tr. 2, 86.

[4]) LoS 212. 244. — E 2, 191; 1, 257.

behandelt, wie die Engländer noch heute unsre festländischen höflichkeiten und rangbestimmungen belächeln. Er liess im verkehr mit Goethe keine der würden, die „*Seiner Excellenz* the great *Herr Minister von Goethe*" zustanden, aus, und er war überaus belustigt, als bei ihm ein brief von Goethe fälschlich mit „Sir" adressiert, eintraf: „The good man has knighted me too", schrieb Carlyle, der an seinem geiste längst von Goethe geadelt, nun auch noch an seinem körper, als ein „new made Knight or Baronet", den ritterschlag empfangen zu haben glaubte; die gattin ging dann scherzend auf das ungewohnte „Sir Thomas" ein.[1])

Besonders im Sartor verkehren die deutschen herrschaften in verbindlichster weise mit einander: „*Ew. Wohlgeboren*"; „it was to the *gnädigen Frau* (her ladyship)" ... „with his *Excellenz* (the Count)" — „*mein Verehrtester* (my Most Esteemed)" — „*verehrtester Herr Herausgeber*" — „*Ach mein Lieber* (said he once)" — „*Mein Werter*" (Goethe's erstes wort an Carlyle war ja „*Mein wertester Herr*" gewesen), und eine deutsche einladung lautet im Sartor: „*Herr Teufelsdröckh wird von der Frau Gräfinn auf Donnerstag zum Aesthetischen Thee schönstens eingeladen.*"[2])

In den übrigen werken Carlyle's beanspruchen die titulaturen, die oft in ihrer ursprünglichen form stehen, manchmal aber auch in schlimmere englische massen-monstra verwandelt sind, — einen grossen raum der entlehnungen. Bei Jean Paul's gattin vergass er nicht, die stellung ihrer eltern zu erwähnen: „Caroline, daughter of the Royal Prussian Privy Councillor and Professor of Medicine, Dr. John Andrew Meyer" (these are all his titles) gave him her hand"; und er übersetzte aus Schiller's briefen an Dalberg eine anrede „in the full style of German reverence": „Empire-free, Highly-wellborn, Particularly-much-to be-venerated, Lord Privy Counsellor", und gab zum schluss dem herzog, was des herzogs war: „His Serene Transparency of Würtemberg".

2. Deutsche schule und universität.

Mit unserm erziehungswesen hatte sich Carlyle in seinen deutschen biographien gründlich bekannt gemacht. Gleich den

[1]) GCB 210. — F 2, 87. — [2]) S. R. 205. 87. 51. 52. 14. 15.

meisten unserer dichter muss ja auch der kleine Teufelsdröckh im Sartor das „Gymnasium“ besuchen, „Town-school“, wie es Carlyle an anderen stellen nennt. In den wissen- und wirtschaftlichen einrichtungen unserer universitäten wohl bewandert, wunderte sich Carlyle im stillen besonders über die menge der dort beschäftigten lehrenden und lernenden. Ihn interessierte die studentenschaft, „the *Burschenleben* (Burschenism)“; er hörte von den unterstützungen, welche die ärmeren studenten von den bürgern bezogen, „the *Freitische* (freetables)“ und er kannte die gebräuche, die im hörsaal („to *scharren*“) und die in der kneipe herrschten, wo man bier trank und tabak dazu rauchte. Carlyle staunte den idealismus der deutschen universitäten an, wo lehrer und schüler ihre armut um der wissenschaft willen auf leichten schultern tragen mochten. Deshalb bestimmte er den unterschied zwischen einem deutschen und englischen studenten, zwischen dem „burschen“ und einem schüler von Oxford und Cambridge folgendermassen: „The *Bursche* strives to say in the strongest language he can: ‘See. I am an unmoneyed scholar, and a free man’; the Oxonian and Cantab, again, endeavour to say: ‘See, I am a moneyed scholar, and a spirited gentleman’. We rather think the *Bursch's* assertion, were it rightly worded, would be the more profitable of the two.“ [1]) Schon im jahr 1828 sprach Carlyle brieflich davon: „as to the Education of Germany, the plans of its Gymnasiums and Universities: I reckon that a great service might be done to Britain, were this matter fully expounded and set before them.“ Er redete auch öffentlich darüber in den Essays: „The state of education in Germany, and the structure of the establishments for conducting it, seem to us one of the most promising inquiries that could at this moment be entered on.“ Und fast genau dasselbe meinte noch neuerdings the Right Hon. Chamberlain in einer rede am Mason-College zu Birmingham, am 13. Jan. 1898: ein beweis, dass die unvergleichliche und welterobernde pädagogik Deutschlands im lauf dieser 70 jahre von England noch keineswegs eingeholt oder überhaupt angenommen worden ist. „We look to Germany“, hat der minister in jener rede behauptet, „for an example and a model of everything in the

---

[1]) S.R. 70. — E 2, 79; 3, 16; 1, 252; 3, 23.

way of educational organisation and progress. (Hear, hear) Education is 'made in Germany' (laugthter) and we are not ashamed to take the lesson to heart. (Hear, hear) Well, Germany, with forty-six millions of people, has twenty-one universities ..."[1])

3. Deutschland.

Unser land, dem Carlyle so viel zu danken hatte, wird gelegentlich von ihm nicht bloss als „Germany", sondern auch mit dem heimischen namen „Deutschland" angerufen — wie wir hinwieder mit unterschied Albion, England und Brittanien zu sagen pflegen. Am 30. Mai 1830 berichtete Carlyle Goethe von einer geplanten reise: „A visit to Germany, in which pilgrimage Weimar, the grand Sanctuary without which indeed *Deutschland* were but as other *Lands* to us, would nowise be forgotten." Um des nachdruckes und wohl auch um der endung „land" willen, erscheint in ähnlichen verbindungen mehrere male die deutsche wortform: „so it is in *Deutschland,* and hitherto in all other *lands.*"

Seinen gerade in Wien weilenden bruder bat Carlyle einmal dringlich, zurückzukommen, wobei ihm die falsche, nur für die Niederlande gültige form in die feder lief: „What is in *Dutchland* or any other *Land* save old Scot*land,* but a sun above thee, and earth and water beneath." Dagegen die tönenden worte: „*Germany* has risen to a level with Europe, is henceforth participant of all European influences; ... Germany is to be the leader of spiritual Europe. A deep movement agitates the universal mind of Germany. ..." Das war die zeit, als Carlyle eine Mrs. Austin beschreiben durfte, als „the most enthusiastic of German Mystics ..... rapt to ecstasy with the German Apocalypse; and as she says herself '*verdeutscht*'."[2])

Im Sartor (5) gestattete sich Carlyle noch eine eigenartige neubildung, zusammengesetzt aus dem „Kerndeutsch" des Jean Paul und der „*Deutschheit*" ('her Germanship') der Goethe'schen Lehrjahre,[3]) nämlich: „A masterpiece of rugged

---

[1]) Mason Univ. Coll. Mag. ed. Elise Fiedler, Extr. Nbr. 1898, p. 15.
[2]) N 3, 174. 320. — E 3, 196; 4, 168. — SR 121.
[3]) A 1, 107.

independent Germanism and Philanthropy (*derber Kerndeutschheit und Menschenliebe*)." Dazu kommen noch andere kompositionen: „we can both of us speak a kind of *Deutsch-Kauderwälsch.*" — „Got a sight of Albert Dürer and (I find) some shadow of his *old-teutschen*, deep, still soul." [1])

Interessant ist die geschichte unsres in England jetzt wohlbekannten wortes *Vaterland*; bis zum anfang der dreissiger jahre hatte Carlyle „Vaterland" und „vaterländisch" noch mit einer umschreibung „My much-respected *Mother*-land', wiedergegeben und im Wilhelm Meister „mein Vaterland" = „my *native* land" und "Vaterland und freunde" durch „my friends and *country*" übersetzt. Aber in der französischen revolution stellte er auffällig die deutsche wendung selber in seinen wortschatz ein; es sieht fast so aus, als sollte „Fatherland" die grimmige ironie auf das geschlecht von 1789 —1795 sein, das so schnell wie möglich das väterliche erbe der sitten und gesetze zu zerstören suchte: „Each new troop will ... lift a hod of earth on the Altar of the Fatherland." — „Sieur Motier must ... solemnly ascend the steps of the Fatherland's Altar." — „Fatherland in Danger." — „The Pantheon of the Fatherland.[2])

Als eine der besten eigenschaften der Deutschen sah Carlyle, der auf die oben angegebenen worte von Goethe's Lothario eingeschworen war, die „tapferkeit" an. „Courage! *Tapferkeit,* deliberate valour, is God's highest Gift!" Er ververehrte überhaupt in den gesunden kräften des leibes und der seele bei einzelnen wie bei ganzen völkern gern eine göttliche berufung der stärkeren zur unbedingten herrschaft über alle, die da schwächer waren als sie. Carlyle war selber tapfer genug, um mit der ganzen welt, wie er sie in breiter lüge rings um sich her gelagert zu sehen glaubte, zu kämpfen; „I have a kind of sacred defiance *trotzend dem schicksal*", rief unser kreuzesstreiter, der in der nordischen religion eine art von „Consecration of Valour" gefunden und eben den cultus einer „Weihe der Kraft" auch in sein eigenes bekenntnis aufgenommen hatte: „Silent *Tapferkeit* and *Redlichkeit* goes into

---

[1]) VE 271. — F 2, 257. Dagegen „The German Voss, a Tough old-Teutonic fellow" Em 1, 95; 2, 57.

[2]) A 1, 168; 2, 89. — N 4, 144. — FR 2, 51. 53. 54. 83. 123. 162. 205; 3, 112.

one's very heart." Die alten Deutschen besassen nach seiner ansicht wohl „valour (*Tapferkeit*) and meditative Depth", aber ebenso vorteilhaft konnte er das neue volk beurteilen: „The perhaps bravest Nation in the world, though the least braggart, very certainly *ein tapferes Volk* (as their Goethe calls them)" — „Men who, like their *old-Teutsch* Fathers in Agrippa's days, have a soul that despises death." Er hatte ja mit eigenen augen auch die neue preussische armee gesehen: „Die Soldaten", schrieb er über seinen besuch in Berlin 1853 an Emerson, „haben mir am besten gefallen (with their intelligent *silence,* with the touches of effective Spartanism I saw or fancied in them)."

Auch aus unserer gemeinsprache nahm er eine darauf bezügliche wendung an: „*Lass Dich nicht verblüffen,* don't let thyself be put upon." — „Stand up for thyself withal: That, say the Germans, is the eleventh commandment."[1])

Alle guten eigenschaften unseres volkes fand Carlyle später bei seinem quellenstudium Friedrichs des Grossen reichlich bestätigt. Die erfolge des siebenjährigen krieges fasste er dabei in den denkwürdigen satz im Frederick the Great zusammen: „Deutschland hat nun Preussen gefunden, und Preussen kann nicht von der ganzen Welt erobert werden; Preussen ist zur Freude der Götter und Menschen durch die Feuertaufe gegangen und ist hinfort eine Nation. In dem zerstückelten Deutschland, da ist nun eine der grossen Kräfte der Welt thätig, d. h. eine wirkliche Nation, nicht gegründet auf abgestorbene Ueberlieferungen, Papsttümer und unbefleckte Empfängnisse, sondern auf die lebendige Thatsache der Arithmetik und Geometrie, der Schwerkraft, der Lutherischen Reformation und auf alles, was sie wirklich glauben kann: zum unberechenbaren Vortheil ihrer selbst und des armen Deutschlands hinfort."

Und über die stellung Deutschlands zu Frankreich sprach er 1863 im selben buche über „Friedrich den Grossen" die seherhaften worte aus: „Es scheint, dass das alte Deutschland, in solcher Frömmigkeit und schweigender, unbesiegbarer Tapfer-

---

[1]) F 2, 162; 3, 18. — HW 37. — VE 279. — GCB 216. — E 4, 119. 122/23. 226; 5, 38. — PP 141. — Fg 7, 245. — Em 2, 225. cf. Em 2, 216. „I confess also to a real love for Frederick's dumb followers: the Prussian Soldiery."

keit, mit seinen göttlichen und menschlichen Eigenschaften, mitten unter den alten und neuen Verwirrungen, doch nicht geviertheilt und zum Tanze der Pfeife von Versailles oder irgend einer andern gezwungen werden soll. Ganz im Gegentheil, denn an Versailles selber, man mag lesen wollen oder nicht, ist jetzt eine Schrift ergangen an der Wand: Gewogen und zu leicht befunden."

So hatte der Engländer nach den zeugnissen und thaten der fridericianischen zeit nicht eben lange vor dem beginn des letzten französischen krieges den moralischen bestand der beiden nachbarstaaten festgestellt, und in seinem „Frederick the Great" genug der warnenden signale hinausgehalten, die man freilich in Frankreich wie so vieles andere kaum ernsthaft beachtete.

Carlyle, der die redseligen Franzosen nicht liebte, glaubte eher an die möglichkeit einer freundschaftlichen verbindung Deutschlands und Englands; nach der revolution 1848 schrieb er an Varnhagen: „indeed it is to England and *Deutschland* that the Problem seems to me now to have fallen: and a dreadful Problem it is, insoluble by the southern genius", und eben diesem freunde hat er in jenen jahren die hoffnung zugeraunt: „*Deutschland* will reclaim her great Colony; we shall become more *deutsch*, that is to say more *Englisch*, at the same time. The *deutsche Stamm* is now clearly in the ascendant ..., to take the main part of the earthy globe, and rule it for a time. *Tapferkeit*, their characteristic according to Goethe, deserves to do it." [1])

Nachtrag.

S. 1. 145. [2])] Auf die neue ausgabe des Sartor, ed. A. Mac Mechan, Boston 1897, komme ich im zweiten band meiner Carlyle-Studien zurück.

S. 4. 148.] In den Kant ist er nie tief eingedrungen; unfähig, dogmatischen vorträgen lange zu folgen, und an abstraktes denken durchaus nicht gewöhnt, musste er diese philosophie bei seite lassen, die ihm aus der ferne „enveloped

---

[1]) Fg 9, 241. 243. — VE 256. 199.

[2]) Die erste ziffer hinter S. bezeichnet die seite der buchausgabe, die zweite ziffer die seite der Anglia.

in clouds and darkness, shadowed forth in types and symbols of unknown and fantastic derivation" erschien. Mit „Kant's Kritik der reinen Vernunft" suchte er sich später die zeit in furcht vor der hochzeitsceremonie zu vertreiben; er las 150 seiten und nahm dann die zuflucht zu Scott. — F 1, 201. 375. Die grundgedanken Kant's wurden ihm nur so weit verständlich, als sie überhaupt in der deutschen litteratur schon durchgearbeitet waren. In späten jahren (1867) aber führte er von Kant — „the memorable Kant, deepest and most logical of Metaphysical Thinkers" — noch einen satz an, der sich auch ihm in seinem leben immerdar bewahrheitet hatte: „Two things strike me dumb: the infinite Starry Heaven, and the Sense of Right and Wrong in Man" .... „*Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir.*" — E 7, 224.

S. 6. 150.] Nach beendigung des Sartor wollte Carlyle selber den Faust übersetzen. Vielleicht war es wirklich seine absicht, vielleicht auch nur ein freundliches wort, dem dichter Goethe hingeworfen, der am rande des grabes stehend, dieses versprechen voraussichtlich nicht mehr einlösen konnte ... — „I have also untertaken at some future day to translate Faust, which I reckoned would be a gratification to him." — Eine übertragung von „Dichtung und Wahrheit" sollte hinzukommen.[1])

S. 7. 151.] Ein wort Schiller's auf Luther angewandt. L. 125. „It is a true saying of *Schiller's*: 'Genius is ever a secret to itself; the strong man is he that is unconscious of his own strength'."

S. 9. 153.] „When somebody, on seeing his (Goethe's) portrait, exclaimed, 'voilà un homme qui a eu beaucoup de chagrin', he instantly replied: 'No! but of one rather *who has turned his suffering into useful work*'." L 193.

S. 24. 168.] Katherine Aurora Fitzpatrick, vgl. Beiblatt zur Anglia IX, 10, 310.

S. 53. 197.] „You yet know only *Goethe the Heathen* (Ethnic); but you will know *Goethe the Christian* by and by." Em 1, 40.

---

[1]) N 3, 152. 163. 258. 262; 4, 39. 45. 113. — GCB 6.

S. 55. 199.] Für die kleineren dichtungen Carlyle's, „Fractions“ (1823—33), die E 1, 286—293 abgedruckt sind, sei hier noch einiges nachgetragen:

1. „Tragedy of the Night-Moth“, in vierzehn vierzeiligen strophen.

Carlyle stellte oft in seinen schriften grosses und kleines, beides geheiligt und einander gleichwertig durch das wunder des in ihnen wirkenden lebens, dicht neben einander auf, und weit ausholenden erörterungen über das weltall schliesst er gern die liebevolle betrachtung eines insekts, wie z. b. im Sartor an: „Your very *day-moth* has capabilities in this kind ... and of mute dead air makes living music though only of the faintest, by humming.“ [1])

In Carlyle's lyrik werden je ein nachtfalter und ein käfer (E 1, 292: „the Beetle“) besungen, die, bislang noch nicht viel in der litteratur aufgeführt, doch wohl im gefolge der grashüpfer und glühwürmer des tierliebenden 18. jahrhunderts gekommen sein mögen. „Magna ausus“ lautet das motto für „Tragedy of the Night-moth“. Als gelehrter denker „pale recluse for knowledge seeking“ — der uns aus der deutschen litteratur von Klopstock's „nächtlichem Forscher“ bis zu Schiller's: „Im stillen Gemach entwirft bedeutende Zirkel sinnend der Weise“, bekannt ist — durchblättert der dichter um mitternacht bei kerzenschein „*Goethe's* mystic page“. Das insekt surrt inzwischen im zimmer herum und stürzt sich nach einigem besinnen in die flammen, wo es verglüht. Auf diesen todesflug der kleinen rührigen „moth-savante“ wird nun ein schleppendes andante angestimmt. Das licht soll für das tier eine wunderbare lebensquelle: „A universe of fire“ gewesen sein, in der es mit all' seinen leidenschaften aufgehen wollte. Eine zartere, aus der ferne von Shakespeare's Mercutio begleitete melodie:

„Her bright gray form that spread so slimly,
Some fan she seemed of pigmy Queen;“

[1]) Carlyle verwendet im Sartor mehrfach „moth“: „Ah, the secret of Vicissitude ..... from the granite mountain to the man or daymoth.“ „Dandies and Tailors .... who, like moths, may be regarded as Cloth-animals.“ — Zu dem gedichte selbst führt eine andere stelle zurück: „Some millions of men ... have already been licked into that high-eddying Flame, and like moths consumed there.“

wird von ernsten und sentimentalen tönen schnell wieder abgelöst:

> „Poor moth, near weeping I lament thee,
> Thy glossy form, thy instant woe;
> T'was zeal for 'things too high' that sent thee
> From cheery earth to shades below."

Die vier letzten strophen schieben dann dem trauermarsch einen andern heros unter, denn das schicksal des tieres war dem leben und vergehen des dichters und denkers Carlyle gleich:

> „Moth of a larger size, a longer date."

So singt er sich selber das grablied. Das insekt durfte rasch sterben, aber er, der sich der „ewigen wahrheit und schönheit" überliefern möchte, muss langsam verbluten.

Die trauer über sich selber, die in Carlyle's stimmungen wohl begründet war, tönt in diesen versen doch nicht poetisch an; die gelegenheit dafür ist unglücklich gewählt; der breit versponnene vergleich wirkt am ende doch geschmacklos. Das gedicht hat keine rechten verhältnisse und vierzehn vierzeiler drücken allzu schwer auf den aschenresten eines gliedertieres. Im allgemeinen war aber das lied nur eine matte nachbildung von Goethe's „Seliger Sehnsucht":

> „Das Lebendige will ich preisen
> Das nach Flammentod sich sehnet."

Nur stellt Goethe statt des winzigen insekts wirksamer den menschen in den mittelpunkt seines gedichtes, den ein grenzenloses, unwiderstehliches und oft tötliches verlangen faustisch in alle weite und ferne jagt; er erlaubt sich gleichsam nur im vorübergehen eine kurze anspielung auf den falter:

> „Und zuletzt des lichts begierig
> Bist du Schmetterling verbrannt."

Der kern ist in beiden gedichten derselbe, aber die entfaltung, einkleidung und anordnung ist völlig anders: Carlyle verliert sich in trübe ahnungen, aber Goethe, der in der überfülle seiner kräfte sich einen wirklichen endgiltigen tod kaum vorstellen mochte, schöpfte auch hier aus dem vergehen neue hoffnung, und liess es kräftig von den sonst so geschmeidigen und weichen saiten seines hafiz klingen:

„Und so lang Du das nicht hast,
Dieses 'Stirb und Werde',
Bist Du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde."

2. Das gedicht „Cui bono", in drei vierzeiligen strophen, trägt eine echt weltschmerzliche geberde, die Byron aber gewiss poetischer ausgespielt hatte. So ist die „hoffnung" für Carlyle einem „regenbogen" gleich: „a smiling rainbow", den *kinder* vergeblich zu haschen suchen, in einer variation des Goethe-Schiller'schen themas: „Das dort ist niemals hier"; der mensch selber erscheint dem dichter in der dritten strophe — in unangenehmer wiederholung eines nebengedankens aus dem anfang — wiederum wie ein kind, „a foolish baby", das alles haben will und schliesslich nur ein grab erhält; in der mitte des gedichtes aber wird über das leben selber verhandelt, das in einem bedenklich schiefen bilde mit „a thawing iceboard on a sea with sunny shore" verglichen wird:

„Gay we sail; it melts beneath us;
We are sunk, and seen no more."

Dies bild, das zuerst auf die phantasie verfängt, hält keiner prüfung stand. Es ist unpoetisch und incongruent, weil es innerlich unwahr ist, denn auf einem eisberge hat noch niemand eine „frohe fahrt" unternommen; und durch diese willkürliche annahme verliert die metapher ihren wert. Jane machte in einer poetischen antwort auf diese frage, in dem gedicht „What is Hope, Life, Man", die hoffnung optimistischer und besser zu einer taube mit dem grünen blatte, das leben aber zu einem ewigen feuer und den menschen zu gottes herrlichstem werke.

Das gedicht „Cui Bono" wird übrigens mit der variante „What is hope? a *golden* rainbow" auf dem waldschloss im Wotton Reinfred vorgetragen. Die gesellschaft unterzieht jedoch diesen gesang von „fair Anna" einer bittern kritik: „Der Dichter hat es nicht schlecht gemeint, aber der Geist war willig und das Fleisch war schwach. Es ist kein Mark in diesem Verseschmied, seine Saiten klingen lahm und leer ... Es ist nur ein Echo des Lord Byron." So sitzt Carlyle über sich selbst zu gericht und sagt sich selber die wahrheit. — Vgl. zu „Cui Bono" das gedicht „O sigh not so, my fond and faithful wife", das Carlyle Januar 1830 an seine gattin richtete,

die aus wunder brust gelegentlich wohl verraten hatte, wie schwer ihr das leben in Craigenputtock ward; es sind herzliche töne, die er hier der kranken und schwachen zuspricht, die schliesslich weiter mit ihm das leben kämpfen soll:

„Have *hope*, be of good cheer;
Not rest, but worthy labour."

3. „Four Fables." In den fabeln steht der philosoph dem dichter im wege, und der kräftige gedanke hat oft das schwache poetische bild, das ihn bekleiden sollte, gesprengt. — Ein betrunkener, der die welt verkehrt und auf den kopf gestellt sieht, der aber an den füssen ergriffen und hoch gehalten, seinen irrtum erkennen muss, das sollte in der ersten fabel eine mahnung an lärmende englische „Radical Reformers" sein. Aehnlich wird am schluss der zweiten die person, die gemeint war, angeredet: „Enlightened Utilitarian". In beiden fällen könnten aber diese addressen ruhig fehlen, denn die fabeln liessen sich besser auf alle verblendeten menschen überhaupt, als bloss auf die besonderen politiker Englands beziehen. So füllt der ganze grimm, den Carlyle wider die verhassten mächte seiner zeit hegte, auch diese kleinsten schöpfungen, die darum in allerinnigstem zusammenhang mit seinen grösseren schriften stehen.

Eine henne, die ihr eierlegen überschätzt und ihren herrn beschimpft, der ihr nach einiger zeit dafür den hals umdrehen lässt: diese dritte fabel spielt auf den menschen an, der vergeblich mit der vorsehung rechten möchte. Auch hier wird uns nachträglich die moral der fabel ausführlich erklärt, die ohne die erläuterung poetischer wirken würde. Eine rasch wachsende lärche spottet über die langsame eiche, aber jene wird bald gefällt, während diese 1000 jahre lebt: das sollte sich endlich — in der letzten fabel — auf Walter Scott beziehen, der seine ehemaligen mitschüler aus Edinburg im leben später weit überflügelte — „Walter became Sir Walter Scott of the Universe!", — der hier übrigens entschieden von Carlyle höher als sonst in den Essays eingeschätzt wird.

4. „The Sower's Song." In diesem gedicht sind die einfachen anschauungen der bauern, von denen es doch gesungen werden sollte, wieder mit den grossen gedanken dessen, der es dichtete, ungeschickt vermischt: das platte steht ohne ver-

mittelung neben dem erhabenen. Denn „For beast and man must be fed“ ist gewiss eine vernünftige, aber durchaus undichterische mahnung an das saatkorn, das aufschiessen will. Da sollte im liede zweck und nutzen bei seite bleiben und der dichter lieber von den goldenen wellen singen, die bald bei der sommersonne über die felder rauschen werden. Die behauptung der zweiten strophe: „this Year will be As Years that are past have been“, steht einem geistig nicht sehr regen, aber redlichen landmann wohl an, der nur zu schnell wieder von dem philosophen mit der wuchtigen betrachtung und rede an die erde abgelöst wird:

„Old mother, receive this corn,
The son of Six Thousand golden Sires.“

Auch die wiederholungen der anfänge, die über kreuz absichtlich geordnet sind, heben nicht gerade den dichterischen eindruck: str. 1. „*Now* hands to seed-sheet, boys, str. 4. *Now* steady and sure again, str. 2. *Old* Earth is a pleasure to see, str. 3. *Old mother*, receive this corn.“ Ueberdies kehrt der gedankliche inhalt der ersten strophe genau, nur mit andern worten, in der vierten und letzten wieder. — Entschieden besser hat Carlyle die hier besungenen naturvorgänge in der prosa seines Wotton Reinfred dargestellt: „Das Korn wird gesäet unter den Schauern des Herbstes und liegt lange begraben unter dem Schnee; und dennoch wallt das Feld gelb im Sommer und der Schnitter geht fröhlich zu ihm hin.“ Es wäre eine lohnende aufgabe, zu zeigen, dass überall da, wo Carlyle ein und denselben stoff oder einen ähnlichen wie hier in diesem bauernlied und im Wotton Reinfred zugleich in rhythmischer und prosaischer fassung behandelt — die letztere in der that immer wahrer und anschaulicher d. h. poetischer als seine verse ist. Wenn er so ausgezeichnet in prosa erzählte, und eine geschichte in worten schrieb, wie sie bisher noch kaum einem historiker zu gebote gestanden hatten, wenn er sich den talar mit prachtvollem anstand um die schulter schlug und mit kühnem glühenden blick die zeiten nach vor- und rückwärts beherrschte, — so bewegte er sich doch ungeheuer steif im leichteren gewand eines sängers und hielt die leyer sehr ungeschickt in der hand. Man lese nur das im gefolge der Schiller'schen schweizerdichtungen laufende sechsstrophige gedicht „Proud Hapsburgh came forth in the gloom of his

wrath",[1]) das stilistisch viel von Scott und Campbell geerbt hat. Die schlacht zwischen den männern von Uri und ihren unterdrückern wird in versen vorgetragen, deren metrische gänge wohl lebhaft, aber deren wendungen ganz matt für das zu besingende ereignis sind. Frostige antikisierende verbindungen stellen sich ein: Wie Byron im Ch. Harold, nur nicht so begeistert wie dieser, der beide schlachtfelder wirklich gesehen hatte, — vergleicht auch Carlyle Morgarten mit Marathon und spielt auf „Jove's bird", „glory's goal" und „fame's far-shining peak" an.

Aus einer andern Schweizer schlacht, der von Grandson, hatte Carlyle aber in seinen „Lectures" einen moment viel dramatischer und poetischer wiedergegeben: als die Schweizer angesichts des grossen feindlichen heeres vor dem kampf noch zum gebet niederknieten und Carl der Kühne rief: „Sieh', sie ergeben sich!" Aber von ergebung war nicht viel dabei, denn die Aelpler „fegten nachher wie ein wirbelwind über die feinde hin und behaupteten ihre rechte."

So ist Carlyle's prosa überall seiner poesie überlegen; besser als alle seine wohl gebauten verse klingen jene „prosaischen" worte, die er der garde, die für ihren herrn starb, durch den dampf und lärm der französischen revolution zurief: „Honour to you, o kinsmen; and may the old *Deutsch Biederkeit and Tapferkeit,* and Valour which is Worth and Truth, be they Swiss, be they Saxon, fail in no age!" er fährt dann englisch weiter fort, indem er sich an Thorwaldsen's monument wendet: „Möge der Reisende, wenn er durch Luzern kommt, seine Schritte nach dem monumentalen Löwen lenken; nicht um Thorwaldsen's willen allein. Ausgehauen aus lebendigem Felsen ruht dort an den stillen Wassern des Sees die Figur des Löwen, eingelullt vom fernher tönenden 'rance des vaches', während granitne Berge stumme Wacht halten rundherum. Und, wenn auch unbelebt, sie spricht."

5. Das fünfstrophige „*Adieu*" sieht, wenn die situation nicht ganz erdichtet und ein blosser lyrischer versuch sein sollte, wie ein abschied an Margaret Gordon aus. Das gedicht spielt mit vielen volksliedsmässigen effekten, refrains

---

[1]) F 1, 175. 1822.



und echos, die den kargen inhalt übermässig aufbauschen: z. b. die letzte strophe:

> Hard fate will not allow, allow,
> Hard fate will not allow;
> We blessed were as the angels are, —
> Adieu forever now, My dear,
> Adieu forever now.

6. In dem gedicht „The beetle“ vom 9. September 1829, behandelte Carlyle ein erlebnis von einem seiner spaziergänge über „Gleister's Moor“ (vgl. F 2, 90): eine begegnung mit der kreatur des feldes, die ja auch Burns einst besorgt angesprochen hatte. Ein käfer mag ihm sich eilig über den pfad bewegt und mit seiner geschäftigkeit und angst den wandernden gerührt haben, der ihm nun schonung versprach: „Pass on, poor Beetle, venerable art thou“ und der dann weiter über des kleinen häuslichkeit nachdenkt. Das gedicht leidet aber unter den vielen anspielungen auf die gesellschaftlichen verhältnisse der menschen: „'Small family', — that have not dined“ — „Also of 'ancient family',“ setzte Carlyle selber in anführungszeichen, bei andern worten wie „In Beetledom are no Poor-Laws“, „the Public Sympathy thy fortune meriteth“, „What Debrett's Peer surpasseth thee“ müssen wir sie hinzusetzen. Nun kann aber ein lyrischer dichter, abgesehen von dem armutszeugnis, das er sich damit ausstellt, der stimmung, die er erzeugen will, kaum schlimmer schaden, als wenn er seine verse aus solcher allgemein geläufiger wortmünze bezahlt, denn diese versetzen den hörer unwillkürlich von der person des dichters, dessen eigenste worte ihn fesseln sollten, fort und wieder mitten unter die grosse menge, der er gerade entflohen zu sein glaubte.

7. „To-day.“ Carlyle beginnt und schliesst das kleine gedicht mit den einfachen zeilen:

> „So here hath been dawning
> Another blue day,
> Think wilt thou let it
> Slip useless away.“

Aber der weise und seiner pflicht bewusste mann drückt doch den lyriker, der sich schüchtern regt, wieder zu boden: Carlyle baut nämlich gleich darauf sein schwereres geschütz auf

und spricht von der ewigkeit, aus der dieser „tag“ kam und in die er, vorher von niemandem gesehen und nachher allen entrückt, wieder zurückkehren muss. So erhält das lied, das im ersten und im vierten, refrainartig wiederholten verse ein munteres „Carpe diem“ zu verkünden schien, plötzlich ein ungefälliges mittelstück.

8. Das letzte gedicht „Fortuna“ ist reichlich mit solchen äusserlichen klangwirkungen versehen, wie sie nr. 5 „Adieu“ brachte.

Dieselbe anfangszeile: „The wind blows east, the wind blows west“ leitet die fünf einzelnen strophen ein, die meistens irgend einen gegensatz ausführen und zum schluss in das trotzige, unfrohe bekenntnis münden:

„The world will wander its own wise way;
I also will wander mine, mine,
I also will wander mine.“

Carlyle gab solche kümmerliche poetische „arbeiten“ bald wieder auf, denn weil er sie selber nicht für ursprünglich hielt, fühlte er sich nicht innerlich durch sie befriedigt. Wenn die versuchung auch noch manchesmal nahte: „to imagine; *bilden!* That is an unfathomable thing“, [1]) widerstand er doch mannhaft. Er war und blieb eben nur ein proselyt des thores, dem sich das innerste heiligtum, wo dem dichter die eingebungen bescheert werden, nicht geöffnet hat. Charakteristisch für die mühsame art seines poetischen schaffens sind seine worte aus der zeit, als er (F 2, 84) über dem band der German History brütete; da meinte er: „yet the writing of it sickens me and inflames my nerves as if it were a poem“.

1833 glaubte er zu ahnen, „that I have no poetic talent whatever, but of this too am nowise absolutely sure“.

Gelegenheitsgedichte laufen mit, wie das unbedeutende „Crichope Linn“, das 1833 der strohwitwer seiner gattin nach Moffat mit der ironischen bezeichnung „quite a jewel of a piece“ sandte und das er am schluss einsichtsvoll doch mit den deutschen worten „*Ach Gott, wie lahm, wie krüppellahm*“ begleitete. Aber noch 25 X 1842: „I wish often I could write rhyme.“

[1]) F 2, 293.



S. 65. 209.] Erst als die frau tot war, kam die erkenntnis blitzartig über ihn: „not Andromache dressed in all the art of a Racine looks more high and queenly to me, or is more of a tragic poem, than thou and thy noble Pilgrimage beside me in this poor thorny muddy world". R 2, 181.

S. 85. 229.] „Wer nie sein Brot mit Thränen ass" .... vgl. „O help the helpless, *heavenly powers*" = „*Ihr himmlischen Mächte*". Schluss eines achtzeilers von C. F 2, 319.

S. 90. 234.] J. Paul's worte über den materialismus: „A dim, huge, immeasurable steam-engine they had made of this world, and, as Jean Paul says 'Heaven became a gas, God a force, the second world a grave'." L 183.

S. 91. 235.] Zu Jean Paul: „I got Thoreau's Book .... Too Jean-Paulish, I found it hitherto". 1849. Em 2, 185.

Mit Goethe's märchen schliessen die übersetzungen aus dem Deutschen im jahre 1832 ab. Das märchen war den Carlyle's im sommer 1830 zugegangen: „the female eye guessed a significance under it". Goethe beantwortete die aufforderung, darüber zu sprechen, mit schweigen. Erst nach seinem tode gab Carlyle die erklärung heraus, für die allerdings der eine umstand spricht, dass hier Goethe im grunde ja von Goethe selber erklärt wird — denn alles das, was Carlyle in das märchen hinein philosophierte, hatte er vorher selber aus andern Goethe'schen werken im lauf der jahre gelernt und aufgenommen. — An Emerson 1, 229: „Do you remember Fraser's Magazine for October 1832, and a Translation there, with Notes of a thing, called *Goethe's Märchen*. It is by me."

S. 96. 240.] Auch die schottischen und familienhaften elemente in Carlyle's sprache bedürften einmal einer darstellung. In den „Letters and Memorials" findet sich der ursprung und die bedeutung vieler seiner heimatlichen wendungen erklärt. Zu stellen in Nortons briefsammlung hat Margaret Carlyle aus eigener erinnerung noch manches beigesteuert. Carlyle hielt besonders fest an den „hausworten", die seine familie wie jede andere auch, zu ihrem besonderen gebrauch ausgewählt, und durch die sie sich als kleine spracheinheit mitten in dem grossen sprachganzen des volkes consolidiert hatte. Gross und klein, die erste so gut wie die dritte generation, tragen willkürlich ihr teil zu diesem wortschatz bei. Wenn

sich dann glieder von der familie ablösen und in die fremde gehen, werden die vorher nur mündlich vorhandenen wortmaterialien in brieflichen wendungen auch schriftlich fixiert. Bei einem schriftsteller aber wie Carlyle, treten endlich bestandteile jenes intimsten wortgutes auch an die öffentlichkeit. — In die briefe an die mutter sind viele Scotticismen eingewoben: er malt die aussprache von Annandale nach — thriy für three, Lawrt für Lord — er erinnert sich seines früheren stotternden nachbars Cowthwaite „mak' an a'f-f-f-u' struggle", und des schulmeisters in der nähe von Dumfries, der Tschaw-os für Chaos sagte, oder er umschreibt ein wort „a kind of bark (what we Annandale people call a gonst or gollie)". Lieblingsausdrücke der mutter behält er bei: „The result of the whole is: 'one must just do the best he can for a living, Boy'. Or in my *Mother's phrase*, never 'tine heart' — or even get provoked heart, which likewise is a danger." N 4, 375. — An die mutter selber: „One must go on, — as we did at the Cressfield shearing: were it but a sheaf cut — it will not 'loup in again'." N 4, 273. — „I thought once of getting on a little with my Book-writing (on your old principle, which I always remember, 'that it will not loup in again'." N 4, 337. — Ausdrücke des vaters wurden unter den geschwistern weiter gegeben: „And then he bankrapit, and gaed out o' sicht" hatte der alte gesagt; „he has bankraped and gone out of sight" schreibt sein sohn Thomas. N 3, 334. — Als Alexander Carlyle 1833 sein eben geborenes kind verloren hatte, tröstete ihn Carlyle, aber in all dem pathos, womit er die todenfeier für dieses kleine lebewesen beging, stahl sich doch auch ein schlichter schottischer satz: „your little Son .. has opened his eyes on this strange Chaos of Time, and then as if affrighted shrunk back into Eternity ..." fängt er fast wie Lessing beim tode seines einzigen kindes an, um traulich fortzufahren: „I have many times pictured to myself that stern awakening you got: 'I dinna hear the bairn breathing'." — Seine gattin redete er „bairn" an.[1]) N 4, 85.

S. 98. 242.] Nebenbei sei auf die worte im bericht über seine deutschen reisen 1852 und 58, F 4, 110 ff. 239 verwiesen:

---

[1]) N 1, 135; 2, 10. 15. 25. 53. 329; 3, 7. 10. 29. 44. 54. 57. 106. 149. 157. 166. 169. 178. 334. 371; 4, 85. 95. 101. 110. 232 u. v. a.

„a real German *Dörflein*“ — „that *Hundehof*“ — „That was my *Nachtlager*“ — „the last of German *Badeörter*“ — „various toils and *strapazen*“ — „*Herrnhut* (Lord's Keeping)“ — „Then adieu! *Keilkissen* .. Adieu! *Teutschland*!“ — „*Umsonst* .. only a *ruhiges Zimmer* not opened for weeks past“.

Im aufsatz über den „The *Prinzenraub* or Stealing of the Princes“ E 7, 138 ff. 1855 berücksichtigte Carlyle mit lebhaftem interesse für derartige charakteristiken besonders die vielen malenden beinamen der deutschen fürsten: „Frederick, named *der Streitbare* (the Fencible or Prompt-to-fight)“ — „Frederick, named the Placid, Peaceable or Pacific (*Friedrich der Sanftmütige*)“ — „Friedrich the Silly (*Einfältige*)“ — „John the Steadfast (*Johann der Beständige*)“ — „*August der Starke*, August the Physically Strong“.

S. 109. 253.] „Mit der Dummheit“: — diese letzte groteske anschauung von der erhabenheit „sublimity“ der dummheit, die mächtiger als die götter ist, tritt auch a. a. o. bei Carlyle hervor. Er nimmt sich in einem brief an Mr. Henry Inglis barmherzig der thoren an. N 3, 184. 1828: „you are infinitely unjust to '*Blockheads*', as they are called. .. What right *have* you to live wisely in God's world, and they not to live a little less wisely.“ Und wie J. Paul ein „Lob der Dummheit“ geschrieben hatte, so plante auch er ein encomium morias, vgl Wotton Reinfred: „Williams, if you write again, it should be an *essay* on the *Comforts of stupidity.*“

S. 110. 254.] *Zeitgeist* vgl. Composita im Sartor: the Time-Prince 83, — a Time-impulse, Time-Element, O Time-Spirit, a Son of Time 89, — *Time*-shadows 181, — *Time*-annihilating 182, — Time-vestures 183, — *Time*-prince 203.

S. 112. 256.] GCB 221. „It is true, as you say somewhere, and it ought ever to be borne in mind, that 'an Artist in doing anything does All'; nevertheless how few are Artists in this sense; and till one knows that he cannot be a Mason, why should he publicly hire himself as *Hodman.*“

S. 126. 270.] *seed-field.* Chartism, E 6, 176.

„My inheritance, how *lordly* wide and fair
Time is my fair seedfield, to Time I'm heir!“

S. 136. 280.] Carlyle citiert in seinen schriften gelegentlich aus der den Wanderjahren 1821 vorgesetzten widmung:

„Ottilien von Goethe“, die er in seiner übersetzung ohne grund ausgelassen hatte:

> „Ehe wir nun weiter schreiten
> Halte still und sieh dich um,
> *Denn geschwätzig sind die Zeiten,*
> *Und sie sind auch wieder stumm.*“

Aus dem letzten, ebenfalls nicht übersetzten gedicht der widmung: „Wie man nur so leben mag?“ etc. die dritte und vierte zeile:

> *„Ein guter Abend kommt heran,*
> *Wenn ich den ganzen Tag gethan.*“

S. 151. 205.] Zu anm. 4.: „In still nights, as Jean Paul says, 'the limbs of my Buried ones touched cold on my soul . . .'.“ Em 1, 38.

S. 176. 320.] Zu den deutschen wendungen kommen noch hinzu: JJ 66: „four young Ladies sewing, — *schöne Kinder* truly“. — SR 192: „In vain that I summoned my whole energies (*mich weidlich anstrengte*)“. — EJW 169: „However . . . *so wollen wir bey'm Alten bleiben*“. — Rem 1, 18: „but *es konnte nimmer seyn!*“

Als Curiosa aus dem sprachbetrieb Carlyle's sollen noch einzelne deutsche worte erwähnt werden, durch die er einiges porto auf der post ersparte. Denn auch in den zwanziger und dreissiger jahren wurden drucksachen wohl billiger als briefe befördert und in fällen, wo sich die familie gerade nichts besonderes mitzutheilen hatte — „anything practical to tell that seemed worth postage“, — genügten gewöhnliche zeitungssendungen mit kurzen hineingeschriebenen vermerken: „the old Newspaper every Wednesday would indicate that we were 'in the old way', which is the main business of a Letter“, — „I wrote on the Newspaper a request that you would pay Betty her wages“. Das Deutsche war bei der mangelnden sprachkenntnis der englischen und schottischen beamten für diesen harmlosen handel in der familie Carlyle gut geeignet: „an old Newspaper from time to time with a '*ganz wohl*' would be quite a treat at Scotsbrig“ heisst es am 19. März 1830; und ein jahr später „I said in *the Newspaper* of yesterday '*Mit Alick noch nichts entschieden*'; which is true but not the whole truth“, und nun folgt zur erläuterung erst der brief. Natürlich wurden aber auch englische worte oder blosse zeichen

benutzt: „Jane's customary 'all well'", und „Jane's Newspaper came with the customary 'two strokes'." [1])

S. 184. 328.] Der „Mut" der Deutschen, vgl. „The age of Chivalry ... seems to have been produced by the German spirit united to that of the Christian doctrine. Among the Germans *courage* in battle was greatly honoured .... This German quality, valour of Character, combined with the Christian religion as well as with another feature of the Germans, their reverence for women, which also became a feature of chivalry." L 103. — „... Berserker, 'bare spirit'. This character is analogous to much that we find in the Germans ... the strange fierceness called afterwards by Italians the 'furore tedesco', the most dreadful of any ... Well, that never it come out in that *Berserker Wuth*, as it is called." L 120.

---

[1]) N 3, 366. 265. — N 4, 12. 286. 395. — F 2, 247.

ZÜRICH. H. KRAEGER.

Druckfehler.

S. 5. 149 [2]) Ho*n*estly ... th*oug*h. — S. 14. 158 z. 17 o.: viert*em* ... letzt*em*. — S. 16. 160 z. 2 u.: *G*erman. — S. 24. 168 [1]) ove*r*. — S. 26. 170 z. 4 u.: *a*ngel. — S. 37. 181 z. 13 o.: räuber*n* .. ver*p*flichten. — S. 38. 182 z. 4 u.: is*t*. — S. 41. 185 z. 11 u.: Meis*t*er. — S. 56. 200 z. 18 u.: verwan*d*ten. — S. 68. 212 z. 14 z. 14 u.: für: an lies: hinein. — S. 90. 234 z. 13 o.: *a* goose. — S. 93. 237 z. 6 u.: Ca*te*chetics. — S. 96. 240 z. 12 u.: worshi*p*per. — S. 102. 246 z. 8 u.: mo*u*ntains. — S. 165. 309 z. 10 o.: em*b*racing. — S. 173. 317 z. 14 u.: medi*t*ative; z. 3 u.: ke*e*per.

SHAKESPEARE'S „LUCRECE“.

Eine litterarhistorische Untersuchung.

II.

---

3. kapitel.

Komposition und charakter.

Um uns die eigenart des gedichtes klar zu machen, wird es das zweckmässigste sein, durch eine vergleichung mit den quellen festzustellen, in welcher weise Shakespeare dieselben erweitert und umgestaltet hat. Dass er die antike fabel im grossen und ganzen beibehalten hat, wurde oben nachgewiesen. Doch wurde gleichzeitig auch bereits gesagt, dass der dichter den übernommenen stoff in durchaus origineller weise verarbeitete. Sein geistiges eigentum besteht besonders in der bereicherung des inhalts.

Shakespeare schaltet in den gang der erzählung eine menge detail ein, von dem keine der früheren versionen zu melden weiss. Es ist unzweifelhaft, dass durch diese feinere ausgestaltung im einzelnen die darstellung nicht allein intimer, der inhalt uns näher gebracht wird, sondern auch die erzählung an lebendigkeit gewinnt. Dass gerade hier der punkt ist, an dem sich das dramatische genie Shakespeare's am deutlichsten bemerkbar macht, darauf hat schon ten Brink in seinen feinsinnigen Shakespeare-vorlesungen aufmerksam gemacht.[1])

Den ausführungen ten Brink's kann ich allerdings nicht durchweg zustimmen. Besonders nicht, wenn es dort heisst:

---

[1]) **ten Brink: Shakespeare. Fünf Vorlesungen aus seinem Nachlass. Strassburg 1893.**

„Dass der dichter uns eine erdrückende fülle von einzelheiten giebt, die sich in uns zu keiner gesamtanschauung verbinden, eine dichtung, die uns trotz der wunderbaren schönheit des verschwenderisch ausgestreuten details als ganzes kalt lässt." Die feinere, mehr in's einzelne gehende darstellung Shakespeare's würde vielmehr meines erachtens mehr zur belebung des interesses dienen, als ermüden, wenn nicht andere mängel den eindruck beeinträchtigten. Doch wird dieser punkt erst später berührt werden.

Immer von neuem drängt sich uns die beobachtung auf, wie lebhaft die phantasie des dichters die situation erfasst, und wie er sich bestrebt, lebensvoll, wie er selbst die dinge sieht, sie zur darstellung zu bringen.

Oft giebt ihm die antike fabel wenigstens die anregung zu solchen detailschilderungen. Ein beispiel ist die farbenreiche erzählung der verse 358—409.

Ovid sagt: Fasti II, 794:

> ... et venit in thalamos, nupta pudica, tuos.
> Utque torum pressit: ferrum, Lucretia mecum'st
> .... ait etc.

Livius (kap. 58):

> „stricto gladio ad dormientem Lucretiam venit, ..."

Shakespeare malt jeden moment der fortschreitenden handlung aus: Der prinz in der einen hand die fackel, in der andern das blosse schwert, stösst mit dem knie die thür auf; er schreitet auf das bett zu, dessen geschlossene vorhänge die ahnungslose seinen blicken entziehen. Einen augenblick noch umschreitet er zögernd, voll tierischer begierde, das lager der Lucrece, dann reisst er die trennende schranke zur seite, und: wie die sonne, wenn sie siegreich das gewölk durchbricht, unsere augen blendet, so steht Tarquin da, vom anblick der unvergleichlichen schönheit seines opfers überwältigt.

Auch die folgende schilderung der schlafenden Lucrece ist trotz einiger geschmacklosigkeiten phantasievoll und von hoher dichterischer schönheit. Aehnliche detailmalerei finden wir auch noch vers 106—126, die uns den empfang des prinzen durch Lucrece erzählen; ferner 540—574, wo uns die lage der hilflosen frau dem stürmischen drängen Tarquin's gegenüber ebenfalls in hochdramatischer ausführlichkeit geschildert wird. Und am schönsten zeigt sich des dichters kunst vielleicht in

den versen 1695—1722. Sie geben die erzählung dessen, was dem freiwilligen tode der Lucrece unmittelbar vorhergeht. Abgesehen von der psychologischen feinheit der charakteristik tritt uns hier die handlung wirklich geradezu greifbar vor augen.

Manche einzelheiten sind auch von Shakespeare ganz frei erfunden.

So vers 176—182 (Tarquin schlägt mit dem schwert auf einen feuerstein und entlockt ihm funken, an denen er seine fackel anzündet).

Vers 300—336 (Tarquin's nächtlicher gang zum schlafgemache der Lucrece).[1]

Zuweilen trägt das hinzugefügte detail zur schärferen charakteristik bei. Hierher gehört die episode 337—348. Tarquin, bei der thür zum schlafzimmer der Lucrece angelangt, beginnt für das glückliche gelingen seines vorhabens zu beten. Aber inmitten seines unfruchtbaren gebets wird ihm die thorheit seines thuns klar, und, indem er sich selbst mut einspricht, schreitet er zur that. Dieser kleine zug (den Shakespeare später im Hamlet bei Claudius in etwas ähnlicher weise anbringt) ist hier für den schwächlichen, durch und durch verdorbenen charakter Tarquin's äusserst bezeichnend.

Aehnlich ist auch die schilderung von des prinzen benehmen nach der that, das ja, wie oben erwähnt, Shakespeare abweichend von der überlieferung darstellt, aufzufassen. Auch sie soll die haltlosigkeit Tarquin's charakterisieren.

Vorzüglich ist auch die ausführung in den versen 1212—1358. Die person der dienerin ist von Shakespeare neu eingeführt. Keine der früheren bearbeitungen deutet diese episode an. Der inhalt ist wie folgt:

Von der herrin gerufen, erscheint die magd, findet Lucrece weinend und mit allen zeichen tiefster trauer und bricht selbst in thränen aus. Lucrece rafft sich schliesslich auf und fragt, nur mit stocken den verhassten namen aussprechend, wann Tarquin sich entfernt habe. Sie erfährt, er sei so früh gegangen, dass ihn niemand im hause mehr gesehen habe. Der

[1]) Auf das „echt dramatische" bestreben, diese vorgänge symbolisch zu fassen, das materielle detail zu durchgeistigen, hat ebenfalls ten Brink a. a. o. hingewiesen.



teilnahmevollen frage der magd nach dem grunde ihres schmerzes weicht die prinzessin aus. Worte können ihr leid nicht erleichtern; es ist genug, wenn gatte und vater ihre schmach erfahren. Sie verlangt schreibzeug, um dem gemahl nachricht zu senden und heisst einen boten sich bereit halten. Lange dauert es, ehe sie den brief beendet hat, der nur kurz die aufforderung an Collatin enthält, schnell zu kommen. Sie übergiebt ihn dem harrenden boten und fordert diesen zu äusserster eile auf. Der tölpelhafte bauernjüngling, befangen von ihrem anblick, nimmt mit blödem erröten den auftrag entgegen und eilt nach ungeschickter verbeugung davon. Lucrece glaubt, im bewusstsein ihrer schmach, auch aus dem benehmen und dem erröten des burschen, die nur seiner befangenheit entspringen, die erkenntnis ihrer schande herauslesen zu müssen. Von dieser ganzen episode findet sich bei Ovid und Livius nichts.

(Livius:

Lucretia maesta tanto malo nuntium Romam eundem ad patrem. Ardeamque ad virum mittit; ut cum singulis fidelibus amicis veniant.

Ovid: Fasti II, 815:

grandaevumque patrem fide cum coniuge castris evocat.)

Unser dichter hat auch hier erst der handlung leben eingehaucht. Die ganze szene ist lebhaft erzählt und erweckt gewiss auch das interesse eines lesers in unserer zeit. Besonders die gestalt des boten ist in wenigen worten meisterhaft charakterisiert, und an keiner stelle verrät sich der dramatiker vielleicht so sehr, wie gerade an dieser figur. Sie entbehrt durchaus nicht eines gewissen komischen beigeschmacks und hat, wenn man will, etwas von dem wesen der täppischen clowns der jugenddramen mitbekommen. Im drama würde die kleine episode sicher zur erhöhung der tragischen wirkung beitragen.

Dass der gesamteindruck des gedichtes unter der fülle solchen dramatischen details leidet, wie ten Brink meint (s. o.), glaube ich nicht. Der begriff des epos, der „erzählenden dichtung“, lässt an sich jede art der erzählung, gleichviel ob breit und ruhig, oder bunt und dramatisch bewegt, zu. Störend wird das detail erst, wenn es nicht in den zusammenhang passt, oder wenn eingefügte episoden durch ihre länge

die einheit ges ganzen gefährden. Dies letztere ist nun allerdings bei einem teile des gedichtes wirklich der fall, nämlich bei der beschreibung des Troja-gemäldes in den versen 1306—1582. Die einschaltung geschieht auf folgende weise: Lucrece ist durch die absendung des briefes in ihren klagen für einen augenblick unterbrochen. Sie sucht nach irgend einer ablenkung für ihre gedanken und wendet sich einem bilde der zerstörung Trojas zu, das uns der dichter ziemlich genau schildert. An die einzelnen gestalten des gemäldes knüpft nun Lucrece ihre betrachtungen. Sie beklagt das schicksal der Hecuba, des Priamus, der unglücklichen Trojaner überhaupt; verwünscht die Helena als anstifterin des unheils. Schliesslich vereinigt sie all ihren hass auf den heuchlerischen Sinon, der sie an Tarquin erinnert. Wie der verräterische Grieche von den Trojanern, war ja auch der prinz von ihr freundlich aufgenommen, und hatte dann die maske des verwandten und freundes benutzt, um ihr dasein zu vernichten.

So der gedankengang. Ob der beschreibung des gemäldes eine bildliche darstellung zu grunde liegt, ist noch nicht ganz sicher gestellt, doch lässt die ausserordentlich plastische ausmalung der einzelnen situationen dies vermuten.[1])

Mögen nun die schönheiten und vorzüge dieser episode des gedichts noch so gross sein, unbestreitbar ist doch, dass ein unorganischer bestandteil von dieser ausdehnung (er umfasst mehr als den siebenten teil des gedichts) die einheit des ganzen arg beeinträchtigen muss. Ausserdem ist die verknüfung mit der eigentlichen handlung sehr locker. Psychologisch mag die möglichkeit zugegeben werden, dass nach einer geistigen aufregung ohne gleichen und nach den leidenschaftlichen klagen der ermüdete geist nach einer ablenkung sucht. Aber damit ist die beschreibung des ganzen gemäldes in seinen technischen einzelheiten, denen Lucrece in ihrer lage gewiss keine betrachtung zollte, nicht motiviert. Diese

---

[1]) Zu verweisen ist hier auf den aufsatz von Sarrazin: Shakespeare in Mantua? im Shakespeare Jahrbuch bd. 30. Dort wird die vermutung ausgesprochen, dass ein gemälde-cyclus des Giulio Romano in Mantua die materielle grundlage für Shakespeare's beschreibung gegeben habe. Die wahrscheinlichkeit der hypothese von Shakespeare's reise nach Italien würde allerdings, falls sich diese annahme bestätigt, fast zur evidenz gesteigert werden.



schwierigkeit hat auch Shakespeare nicht bemänteln können. Vers 1366—1442 sind ganz ohne verbindung mit dem gedicht, und könnten, ohne dass man ein wort zu ändern brauchte, für sich stehen oder in irgend einen andern zusammenhang eingefügt werden. Die parallele Hecuba-Lucretia ist doch sehr schwach. Auch die rhetorische apostrophe der Lucrece (1464—1491) erscheint gekünstelt und bringt noch keinen rechten zusammenhang hinein. Die eigentliche ideenverbindung mit der haupthandlung stellt erst der monolog der heldin in den versen 1534—1561 her, wo Sinon und Tarquin neben einander gestellt werden. Furnivall weist darauf hin, dass Tarquin bei der belagerung von Gabii eine ähnliche rolle gespielt habe, wie Sinon in Troja, und meint, das Shakespeare dadurch zu seiner schilderung der zerstörung Trojas angeregt sei. In der beschreibung selbst findet diese vermutung nicht die geringste stütze.

Soviel von der stofflichen bereicherung der fabel. Man sieht, es handelt sich im wesentlichen um hinzufügung von detail, das dazu dient, die handlung lebendiger zu gestalten, zuweilen auch zur charakteristik beiträgt. Stets legt es zeugnis dafür ab, mit welcher ausserordentlichen phantasie der dichter den hergang vor sein geistiges auge stellt. Nur einmal ist eine längere episode hinzugethan, aber durchaus dem rahmen der alten erzählung eingefügt: an dem „geschichtlichen verlauf der ereignisse" ändert sie nichts.

Doch ist hiermit das geistige eigentum Shakespeare's an der äusseren gestalt unseres gedichts nicht erschöpft. Die zweite seite seiner thätigkeit erstreckt sich auf die psychologische vertiefung.

In erster linie macht sich dies bestreben darin geltend, dass rede und gegenrede einen ausserordentlich breiten raum gewonnen haben. Es entfallen auf sie 887 von 1855 versen.[1]) Auch dieser umstand hängt natürlich mit den dramatischen neigungen des dichters zusammen. Im drama ist ja das gesprochene wort der gegebene weg, charaktere und handlung des stückes dem zuhörer zu veranschaulichen. So kommen auch hier die seelischen vorgänge in den reden der personen

[1]) In „Venus und Adonis" allerdings verhältnismässig noch mehr: 630 verse von 1194.



zum ausdruck: Tarquin's innere kämpfe in seinen monologen; die versuchung der Lucrece und ihre standhaftigkeit in den wechselreden des prinzen und der heldin. Einen breiten raum füllen die klagen der geschändeten und ihre seelenqual; zum schluss hören wir das jammern von gatten und vater an der leiche der Lucrece und die mannhaften worte des Brutus. Es ist nicht zu leugnen, dass gerade in den reden ein hauptreiz des epos liegt. Die vorzüge des dramatikers zeigen sich hier am deutlichsten. Alles was die herzen bewegt, spiegelt sich in den worten der personen wieder. In den monologen Tarquin's ist wohl kaum ein denkbares motiv unbenutzt geblieben. Ebenso zeichnet sich die rede des prinzen vers 512—539 durch ihre treffliche disposition, die feine charakteristik des sprechenden, dem echt sophistische argumente untergelegt werden, und durch ihre gedankentiefe aus. Aehnliche vorzüge zeigen die reden (und monologe) der Lucrece und des Brutus.

Dasselbe streben nach psychologischer vertiefung äussert sich naturgemäss auch in der erzählung. Jeder innere vorgang wird sozusagen seziert und dem leser mit den mannigfachsten erläuterungen vor augen geführt.[1])

Auch das begleitende mienenspiel wird anschaulich geschildert.[2])

Dieser umstand erinnert wiederum an die vertrautheit des verfassers mit der bühne. Dort stehen spiel und geberde der schauspieler zum ausdruck der innern bewegung zur verfügung. Hier muss die darstellung bezw. die beschreibung der psychologischen und mimischen vorgänge zum ersatz eintreten. Die art, wie der dichter teilweise seine personen sich geberden lässt, ist allerdings nicht ganz frei von theatralischer übertreibung geblieben (vgl. bes. 1660 ff.).

Aber auch hier kann man schliesslich noch das streben Shakespeare's nach dramatischer anschaulichkeit erkennen. Anders steht es mit einer dritten kategorie der von Shake-

---

[1]) Vgl. vers 8—49; 127—134; 155—161; 85—105; 169—175; 183—189; 281—289; 323—329; 410—427; 449—462; 1149—1155; 1310—1330; 1358—1365; 1492—1498; 1527—1533; 1562—1582; 1730—1736 etc.

[2]) Vgl. z. Bsp. vers 111/2; 368; 1585 ff.; 1660—1666; 1715 ff.; 1730/1; 1772 ff.

speare herrührenden erweiterungen der erzählung. Es ist dies eine reihe von rein preciös-rhetorischen einschiebungen. Sie sind es, m. e., die neben den stilistischen eigentümlichkeiten in erster linie für den modernen leser den genuss der lektüre des gedichts beeinträchtigen. Wir finden sie in der form der direkten rede, wie in der erzählung selbst. Hierher gehört zum beispiel die klage des Lucretius vers 1751—1771. Sie ist innerlich durchaus unwahr. Der inhalt erinnert stark an die „Prokreations-Sonette“. Das thema war beliebt; zu derselben zeit haben Sidney, Daniel, Marlowe und Shakespeare es in ihre dichtungen aufgenommen.[1])

Aber hier, als höchster ausdruck des schmerzes im munde des tiefgebeugten vaters an der leiche der tochter klingen diese gesuchten vergleiche und argumentationen doch besonders affektiert.

Nicht weniger unwahr und für unsern geschmack unverdaulich ist das klageduett von gatte und vater vers 1793—1806. Die wechselreden Tarquin's und der Lucrece vers 645—665 tragen mehr den charakter sprachlicher studien, als wirklicher reden. Doch liegt der fehler in ihnen schon mehr auf der stilistischen seite. Am deutlichsten treten die erwähnten mängel in dem monolog der Lucrece vers 746—1036 hervor. Durch seine länge wirkt er nicht nur ermüdend, sondern zerstört auch den einheitlichen eindruck des ganzen eben so sehr, wie die oben besprochene Troja-episode. Mindestens könnten vers 876—1001 fallen, ohne im geringsten vermisst zu werden. Dem urteile von Tschischwitz (Shakespeare-Jahrb. bd. 8 s. 45), der gerade für diese stelle schwärmt, vermag ich durchaus nicht beizustimmen. Ein solcher erguss inmitten des tiefsten seelischen schmerzes ist psychologisch nicht zu rechtfertigen. Natürlich soll auch hier nicht die pracht der sprache, die fülle der gedanken geleugnet werden. Der reichtum der phantasie in den versen 878—891 ist bewundernswert, und aus den klagen der Lucrece vers 792—847 spricht echte und tiefe empfindung.

Die apostrophen an Opportunity und Time (876—924; 925—1001) entsprechen zwar sicherlich dem geschmacke der

---

[1]) Vgl. die aufsätze von Kraus und Isaac in Shakespeare-Jahrbuch, bd. 15 und 16.

zeit, lassen uns aber, ganz abgesehen von der manieriertheit des stils, kalt, da sie nicht hierher gehören. Die anregung geht zweifellos von der zeitgenössischen lyrik aus. Man vergleiche ähnliche betrachtungen über die wirkungen der zeit bei Greene (Miscellaneous Poems ed. by Dyce s. 318 „Arbasto" Song II) und Watson (Hecatompathia ed. by Arber s. 113 und 83).[1])

Auch die erzählenden abschnitte sind, bei aller feinheit der psychologischen beobachtung, oft nicht frei von künstelei. Zum teil zeigt sich dieselbe in einer merkwürdigen art der personifikation innerer vorgänge.

Dass Shakespeares äusseres detail der handlung symbolisch auffasst, kommt ja auch sonst in unserem gedichte vor: ten Brink erklärt dies für „echt dramatisch".

So spricht Tarquin: „Wie mein schwert aus diesem kalten stein feuer schlägt, so soll meine starke leidenschaft auch Lucrece zur liebe zwingen." Aehnlich weiss der prinz die hemmnisse auf seinem wege zum schlafzimmer der Lucrece für sich zu deuten. Sehr gekünstelt ist die symbolik in vers 1742 ff.:

„Some of her blood still pure and red remain'd
And some look'd black, and that false Tarquin stain'd
About the mourning and congealed face
Of that black blood a watery rigol goes,
Which seems to weep upon the tainted place:
And ever since, as pitying Lucrece' woes,
Corrupted blood some watery token shows,
And blood untainted still doth red abide,
Blushing at that which is so putrified."

Diese stelle scheint sehr im geschmack von Ovid's metamorphosen gehalten, doch habe ich bisher eine entsprechende parallele dort nicht gefunden.

[1]) Letztere stelle ist eine übersetzung aus dem 103. sonett des Italieners Seraphino. Dieselben verse finden wir in Kyd's Spanish Tragedy. Aehnliche gedanken sind auch in Lyly's Euphues ausgesprochen (s. Sarrazin: Kyd s. 5 anm. 1). Fast wörtlich aber findet sich, wie ich hinzufügen möchte, der erste vers „In time the savage bull doth bear the yoke" jenes sonetts als citat in Shakespeare's Much ado about Nothing act I, sz. 1 v. 263; ebenso wird act V, sz. 4 v. 43 darauf angespielt. An letzterer stelle liegt zweifellos eine bezugnahme auf Kyd vor. Die art der anführung beweist einerseits, wie populär dies thema war und andererseits, dass speziell Shakespeare solche betrachtungen vertraut waren.

Die symbolik, von der an diesem orte die rede sein sollte, ist anderer art. Es handelt sich um eine allegorische personifikation seelischer oder entsprechender körperlicher vorgänge. Der gedanke: „Lucrece erblasst und errötet vor schamhaftigkeit, ist so als 'silent war of lilies and of roses' dargestellt (vers 52—77)." Dieser personifikation bedient sich der dichter auch, als er erzählt, wie der eindruck von Lucretias schönheit den niederen instinkten in Tarquin's seele zum siege verhilft (vers 290—299) und am ausgeprägtesten vers 428—445. Tarquin legt seine hand auf die brust der Lucrece und diese erwacht. Hier sind körperliche und seelische vorgänge aufs feinste zergliedert und zu einem lebhaften kriegerischen bilde umgestaltet. Wieder scheint die petrarchistische liebeslyrik das muster abgegeben zu haben. Man vergleiche z. b. sonette wie „Mine eye and heart are at a mortal war" (Shakspeare Sonn. 46); ferner Constable: Diana, Sonn. 10 (die vernunft trägt den augen auf, für die sicherheit zu wachen. Diese lassen Desire ein, welcher das herz mit feuer verbrennt, ohne dass die augen es löschen) u. a. m. z. b. Spenser, Sonn. 12 und 14.

Der allegorie in Lucrece steht am nächsten die in Venus and Adonis vers 889—900; ähnlich auch Ven. 1039 ff. Die vorliegenden bilder entsprechen durchaus dem gebrauch der italianisierenden lyrik, wie im nächsten kapitel näher darzulegen ist. In gleicher ausführlichkeit scheinen allerdings schilderungen dieser art sonst nicht vorhanden zu sein.

Dem geschmack der elisabethanischen zeit haben solche stellen gewiss zugesagt: dem modernen leser, der an die kost nicht gewöhnt ist, müssen sie gekünstelt erscheinen, wenn er auch den reichtum der phantasie bewundert.

Diese **konzession** an das **publikum** tritt auch sonst hervor. Vers 463—476 zeigt ebenfalls kriegerische vergleiche, wenn auch die allegorie hier nicht einheitlich durchgeführt ist. Der körper der Lucrecia ist eine festung, das herz in stürmischer bewegung, die aufgeregte bürgerschaft; die brüste sind türme mit elfenbeinernen mauern. Tarquin's hand erschüttert diese als sturmbock und seine stimme tönt wie trompetensignal zu friedlicher verhandlung vor dem sturm.[1])

---

[1]) Von der verwandschaft dieser stelle mit einer entsprechenden aus Marlowe's „Hero and Leander" wird später zu sprechen sein.

Die hier behandelten zuthaten sind, wie angedeutet, für Shakespeare's zeit in demselben masse vorzüge, wie sie uns fehlerhaft erscheinen können. Aehnlich steht es mit andern eigentümlichkeiten der erzählung in bildern und vergleichen z. b. 1039—1043; 1586—1589; 1667—1673 etc. etc. Sie stehen im engsten zusammenhang mit der litterarisch-stilistischen geschmacksrichtung der zeit, wie im nächsten kapitel darzulegen sein wird.

Besondere erwähnung verdienen noch die abschnitte des gedichts, in denen unabhängig vom eigentlichen gang der handlung nur die **persönliche anteilnahme** des dichters ihren ausdruck findet. Teilweise will dieser psychische vorgänge, die er eben geschildert, an beispielen erläutern (so 1110—1120; 1324—1330). An andern orten bietet ihm irgend ein moment der handlung anlass, reflektierend und betrachtend dazu stellung zu nehmen. Auch hier finden wir manchmal rhetorische prunkstücke im geschmack dieser zeit, wie die reflexion über die schwachheit der weiber (vers 1240—1260). Aber auch kräftigere töne werden angeschlagen, wie vers 701—707 die betrachtung über die vergänglichkeit zügelloser lust. Aehnlich noch vers 379—385 und 134—154. Zu edlem schwung und wahrer schönheit erhebt sich der dichter in vers 22 ff.:

> O happiness enjoy'd but of a few!
> And, if possess'd, as soon decay'd and done
> As is the morning's silver-melting dew
> Against the golden splendour of the sun!
> An expir'd date; cancell'd ere well begun!
> Honour and beauty in the owner's arms
> Are weakly fortress'd from a world of harms.

Es mögen an dieser stelle einige worte über die **stimmung**, die das gedicht beherrscht, platz finden. Dass der grundton sehr düster gehalten, entspricht dem inhalt. Doch scheinen (auch wenn man dies in betracht zieht), die pessimistischen betrachtungen mit ganz besonderer vorliebe ausgesponnen zu sein. In vers 848—923 ist die anschauung von der ungerechtigkeit des weltlaufs in geradezu virtuoser ausführlichkeit variiert. Dasselbe thema ist ja auch sonst vom dichter behandelt z. b. in Sonn. 66, das uns an Hamlet's pessimistischen monolog gemahnt. Vielleicht haben trübe erfahrungen den dichter gelehrt „Now slow time goes in time of

sorrow", wem „die sorge den erquickenden schlaf fernhielt, den das gequälte herz herbeisehnte" (vers 1575, 126).

Noch war ja die zeit des ringens mit der ungunst äusserer verhältnisse für Shakespeare nicht vorüber. Auch innere stürme haben wohl gerade in dieser zeit sein herz bewegt, fällt doch die abfassung des gedichts wahrscheinlich mit jener dunklen liebesaffaire, von der die sonette berichten, zeitlich zusammen.

Mit der besprechung dieser „subjektiven" bestandteile des gedichts möge die betrachtung der komposition des gedichts geschlossen sein. Wenden wir uns nun zur art der darstellung. Was die erzählung anbetrifft, so hat sich gezeigt, dass Shakespeare stets darauf ausgeht, dieselbe lebhaft und dramatisch zu gestalten. Hierauf zielt die einfügung von detail und die persönliche anteilnahme des dichters. Dazu stimmt auch der reichtum von bildern und vergleichen, der Shakespeare's sprache hier wie überall auszeichnet. Ebenso entspricht dem die sprachliche form: interjektionen, exklamationen sind sehr beliebt. Von epischer ruhe ist also in dem gedichte wenig zu spüren; die vorzüge der erzählung liegen in der phantasievollen lebhaftigkeit und anschaulichkeit.

Die meisterschaft der beschreibenden teile ist unbedingt anzuerkennen. Die schilderung des Troja-gemäldes ist so naturwahr, dass man kaum umhin kann, eine bildliche grundlage anzunehmen. Kein geringerer als Coleridge hat gerade bezüglich dieser beschreibung auf das bestreben des dramatikers hingewiesen, „to provide a substitute for that visual language, that constant intervention and running comment by tone, look and gesture, which in his dramatic works, he was entitled to expect from the players".[1]) Aber C. übersieht, dass Shakespeare immer wieder auf die kunst des malers selbst zu sprechen kommt. Hatte er wirklich keine stoffliche grundlage seiner beschreibung in gestalt eines gemäldes, was mir nicht glaublich ist, so ist zum wenigsten die fiktion einer solchen ausserordentlich stark hervorgehoben. Wir finden in vielen dichtungen dieser zeit schilderungen von gemälden und kunstgegenständen. Der gewaltige aufschwung der bildenden künste in der zeit der schönheitsdurstigen renaissance konnte

---

[1]) Dowden, Shakespeare p. 52 note.

nicht ohne befruchtenden einfluss auf die poesie bleiben. In solchen beschreibungen äussert er seine wirkung am unmittelbarsten, greifbarsten. Spenser, Marlowe, Daniel u. a. schmücken so, wie Shakespeare hier und an anderen orten, ihre paläste mit bildern und kunstwerken aus, deren gegenstand der antike entnommen ist. Aber nirgends fällt das eindringen des dichters in technische einzelheiten so auf, wie an unserer stelle. Ein zeichen, dass der dichter sich nicht mit dem äussern eindruck und dem interesse am dargestellten begnügte, sondern dem wesen der malerei, den bedingungen ihrer wirkung, nicht teilnahmslos gegenüberstand. Die beschreibung der ruhenden Lucretia ist hochpoetisch und phantasievoll, allerdings nach sprache und vergleichen etwas vom zeitgeschmack angekränkelt.

Schon früher hatten wir gelegenheit, darauf hinzuweisen, dass die äussere haltung der personen häufig recht theatralisch dargestellt wird. Damit stimmt überein, dass der dichter auch sonst in erzählung und schilderung *starke farben* liebt. Besonders tritt dies hervor, wo die moralische und physische depression Tarquin's nach seiner schandthat geschildert wird: vers 703:

> Drunken Desire must vomit his receipt.

ferner vers 708 ff.:

> „And then with lank and lean discoloured cheek,
> With heavy eye, knit brow, and strengthless pace,
> Feeble Desire, all recreant, poor and meek,
> Like to a bankrupt beggar wails his case etc.

Und weiter vers 786 ff.:

> He like a thievish dog creeps sadly thence; etc.

Stark realistisch auch der gedanke vers 396 („the fair hand")

> with pearly sweat, resembling dew of night.

Starke nerven verlangt auch das bild vers 1737 ff. und die ganze ausführliche schilderung der in ihrem blute daliegenden Lucretia. So ganz verleugnet sich die urwüchsige derbheit des Stratforder bauernsohnes selbst hier nicht, trotz des prunkvollen firnisses!

Aber im allgemeinen ist doch die kunst der darstellung bewunderungswürdig, davon zeugen vor allem die gleichnisse aus dem bereich der natur. Das vermögen, eine *stimmung*

im leser zu erwecken, wird selten in dieser vollendung erreicht werden. Man vergleiche den anbruch der nacht vers 124—126 und ausführlicher 162 ff.:

> Now stole upon the time the dead of night
> When heavy sleep had clos'd up mortal eyes:
> No comfortable star did lend his light,
> No noise but owls' and wolves' death-boding cries;
> Now serves the season that they may surprise
> The silly lambs: pure thoughts are dead and still,
> While lust and murder wake to stain and kill.

Das lokalkolorit wie die charakteristik der personen ist natürlich weit entfernt von historischer treue. Dies ist nicht etwa der mangelnden bildung Shakespeare's zuzuschreiben, sondern liegt in den zeitverhältnissen begründet. Die renaissance hatte zwar im allgemeinen zur erkenntnis der verschiedenheit der kulturstufen verholfen, aber von genauerer forschung war noch keine rede. Man braucht nur historische bilder dieser zeit zu vergleichen, um dies bestätigt zu finden. Der schauplatz ist nicht genügend beschrieben, um genau erkennen zu lassen, wie ihn die phantasie des dichters sich vorstellt. Immerhin geht aus einzelheiten hervor, dass wir nicht mit antik römischen verhältnissen zu rechnen haben. Darauf weist der umstand, dass Shakespare von binsen (rushes) spricht, auf den Lucretias handschuh liegt. Auf die hier angedeutete sitte seiner zeit, den fussboden mit binsen zu bestreuen, ist auch in Romeo and Juliet I, 4, 36 angespielt (tickle the rushes with their heels) und an andern stellen. Aus der erwähnung von handschuh und nadel allein wären wohl noch keinerlei schlüsse zu ziehen. Dagegen ist es auch anachronistisch, wenn bei Shakespeare sich Lucretia tinte, feder und papier bringen lässt, um den brief an ihren gemahl zu schreiben. Ebenso passt die beschreibung der ruhenden prinzessin, bezw. ihres lagers durchaus auf englische verhältnisse (coverlet; curtain; the nightly linen that she wears); das in der mitte stehende bett.[1]) Die äusserst lebendige schilderung eines

[1]) Mauntz (Uebersetzung der Gedichte Shakespeare's s. 272 anm. 88) findet auch darin einen anachronismus, dass in unserm gedicht Brutus den dolch beim racheschwur küsst (vers 1843). Er meint: „Wahrscheinlich hat dem dichter eine alte besonders in Schottland übliche sitte vorgeschwebt."



dichten nebels (54 ff., 778 ff.) erinnert an englische und nicht an italienische szenerie.

Auch die angewandten vergleiche und bilder verweisen in die zeit des dichters. Turnier, beize und jagd werden erwähnt; selbst die kanone wird zum vergleich hervorgezogen.

[Beiläufig mag hier gesagt sein, dass die fülle der kriegerischen bilder vielleicht darauf schliessen lässt, dass des dichters phantasie noch von den szenen aus dramen, die er kurz vorher vollendet hatte, angeregt war (Richard III. King John?)].

Abgesehen von diesen äusserlichkeiten versetzt uns auch der ganze geist der dichtung in die zeit der ausgehenden renaissance und zwar in durchaus höfisch-aristokratische atmosphäre. Hierauf hat Brandl bereits hingewiesen. „Er (d. i. Shakespeare) berücksichtigt in besonderem masse aristokratische interessen. Um die ehre, heisst es da, dreht sich der ganze streit des lebens; gegen sie kämpft der reichtum, kämpft die lust; 'o schmach dem rittertum und waffenschimmer', wenn der Tarquinier prinz einer edlen frau in ihrem eigenen gastlichen hause gewalt anthut! Nach dem verbrechen fühlt dieser selbst die niedertracht und schleicht wie ein diebischer hund von dannen. Mit recht hat Rom ein solches fürstengeschlecht auf ewig verbannt!" Bei gelegenheit der quellenuntersuchung ist diese wandlung der anschauungsweise gegenüber der antike bereits erwähnt. Schon Chaucer hat durch eine kleine reflexion den geist und das ideal des rittertums in die erzählung verflochten. Ihm, dem höfling und verehrer der alten ritterromantik lag dies nahe. Wenn unser dichter dieselben anschauungen in weit ausführlicherer prunkvollerer form bringt, so erinnert uns dies daran, wem das gedicht gewidmet war. Shakespeare's freund und protektor war gerade in dem alter, in dem man für ideale schwärmereien am empfänglichsten zu sein pflegt. Mit begeisterung hat er und die ganze jugendliche kavalier-gesellschaft sicherlich die schönen worte von ritterpflicht und waffenehre gelesen. Das gedicht war überhaupt für den hof der Elisabeth wie geschaffen. Das spielen mit klassisch-mythologischen reminiscenzen, dazu in glänzenden turnieren und äusserlichem minnedienst eine romantische belebung des mittelalterlichen rittertums, diese beiden elemente gaben ja dem

leben der gesellschaft, deren mittelpunkt die maiden queen war, sein eigentümliches gepräge. Jeder der beiden gekennzeichneten neigungen trägt unser gedicht rechnung, das einen antiken stoff in romantisch-ritterlichem gewande vorführt.

Zum schluss mögen noch einige bemerkungen über die einzelnen charaktere selbst platz finden. Ganz im vordergrund steht natürlich die gestalt der Lucretia, ein durchaus würdiges gegenstück zu den edelsten frauenbildern, die Skakespeare geschaffen. Ueber den gegensatz zu der italienischen auffassung ihres charakters ist im vorigen kapitel gesprochen. Im ersten teile des gedichts hat die zeichnung durch die erwähnten preciös-rhetorischen zuthaten etwas gelitten. Bestimmtere züge gewinnt ihr bild in der beschreibung ihrer seelischen qual nach ihrer vergewaltigung. Die entwickelung von ratlosem, wahnsinnigen schmerz bis zum entschluss durch den tod die lösung zu geben, ist vorzüglich durchgeführt. Besonders am schluss erhebt sie sich zu echter grösse und die sprache, die sie ihrem gemahl gegenüber führt, ist ihrer heldenhaften that wohl angemessen. Die feine nüancierung ist in den versen 1695 ff. geradezu bewunderungswürdig. Die wenigen andeutungen des Livius sind mit meisterschaft verwendet und dem verlauf eingereiht. Während der in vers 1702 ff. enthaltene gedanke bei Livius von Collatinus und den übrigen anwesenden ausgesprochen wird („consolentur aegram animi avertendo noxam ab coacta in auctorem delicti"), legt ihn Shakespeare zuerst der Lucretia als frage in den mund und man muss gestehen, dass hierdurch das heldenhafte ihres charakters erst recht zur geltung kommt: ihr entschluss steht fest, aber ihr stolz verlangt es, zu hören, dass sie sich mit ihrer that über das denken und die anschauung des gemeinen mannes erhebt. Sie hat in hartem kampfe die einzige, unvermeidliche lösung gefunden, und doch giebt es ihr eine schmerzliche genugthuung, sich sagen zu lassen, das niemand das, was sie thun will, von ihr fordert, dass sie ganz ohne äusseren zwang handelt. Für sie ist die anerkennung ihrer makellosigkeit keine versuchung mehr; sie weiss, dass ihr leben vernichtet ist. Mit „freudlosem lächeln" in dem leidensvollen angesicht, lauscht sie den leidenschaftlichen beteuerungen, verliert sich vielleicht einen augenblick in den träumerischen gedanken einer reinen zukunft. Einen augenblick nur; sie

reisst sich los: „Nulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet“.

Tarquin ist der echte typus eines tyrannen. Der moralischen tendenz des gedichtes hat er es vielleicht zu danken, dass er die kränklich-schwächliche seele eines morgenländischen in wollust entnervten despoten mitbekommen hat. Nichts von der dämonischen kraft eines Richard III.! Moralische bedenken, sich verzehrende wankelmütigkeit vor der that, und nach vollbrachtem verbrechen gänzlicher zusammenbruch, physisch und geistig. Shakespeare weicht hier von der überlieferung ab, die den prinzen frohlockend ob seiner that ohne reue, nur mit dem gefühl vollbefriedigter sinnenlust in's lager zurückkehren lässt. Ob der dichter aber wirklich die tendenz verfolgte, dem von glühender aber vollkräftiger leidenschaft erfüllten „Venus and Adonis“, gleichsam zu eigener ehrenrettung, ein pendant gegenüberzustellen, in der gestalt dieses gailen lüstlings, dessen verworfenheit die keusche gesinnung der Lucretia um so schärfer hervorstechen lässt, mag dahin gestellt bleiben. Jedenfalls tritt auch hier die ausserordentliche vielseitigkeit des Shakespeare'schen geistes in's hellste licht. Soeben hat der dichter Richard III. geschaffen, die dämonische kraftgestalt, das zerrbild des „übermenschen“, der seiner herrschernatur folgend von greuel zu greuel schreitet, den bluttriefenden despoten, der trotz seiner schandthaten dem zuschauer bewunderung abnötigt. Hier die knechtsnatur in herrscherstellung, den sklaven der niedern instinkte, den seine schwäche, nicht unbezähmbare kraft, zum verbrechen treibt, und der dann sofort im gefühl eigner schmach erstickt.

Neben den beiden hauptpersonen treten die übrigen sehr zurück. Der charakter Collatins ist sehr weichlich und sentimental gehalten. Seine völlige fassungslosigkeit, als er das geschehene erfahren, ebenso wie die unmännlichen klagen nach dem tode seines weibes können durchaus keine besondere teilnahme für ihn erwecken. Vielleicht wollte Shakespeare die that der Lucretia durch den gegensatz zu der schwächlichkeit ihres gatten um so stärker hervortreten lassen; vielleicht folgte er aber auch durch ausführung dessen, was in den quellen angedeutet war, nur den sentimentalischen neigungen seiner zeit. (Senecadramen!)

Vollständig wesenlos ist der charakter des Lucretius. Seine klagen sind, wie erwähnt, psychologisch unwahr und rein rhetorisch.

Am wenigsten, im verhältnis zu der rolle, welche er in der historie eigentlich spielt, kommt die gestalt des Brutus zur geltung. Wie im ersten teil dargethan, konnte der dichter die geschichte von dem verstellten wahnsinn des Brutus und der vertreibung der könige genau. Wenn er jenen trotzdem so kurz abfertigt, ihn gleichsam aus der versenkung auftauchen lässt (vers 1807), so liegt dies an dem ganzen aufbau des gedichts. Das drama der Lucretia ist das thema; der geschichtliche rahmen ist aufs äusserste beschränkt. Dies fällt ja am stärksten am beginn in die augen. Aehnlich verfährt Ovid. Auch der stil ist dem entsprechend. Er wird kurz und gedrungen, als der dichter zum schluss eilt. Von vers 1807 an verschwindet der bilderreichtum und die gezierte form; nur die rede des Brutus (vers 1818—1841) erhebt sich zu poetischerem schwung und gedankenfülle.

So ergiebt sich aus einer betrachtung der hauptpersonen unseres gedichtes, dass auch hier der dramatiker Shakespeare sich nicht verleugnet. Aber auch von diesem resultat abgesehen, finden wir in der zeichnung der charaktere mehrere kleine züge, die auf die persönlichkeit des dichters selbst einiges licht werfen. Ich möchte sie zur ergänzung jener oben erwähnten subjektiven bestandteile der erzählung hier anführen.

Vorab noch eine bemerkung allgemeinerer bedeutung: Nicht ganz leicht ist zu sagen, welche auffassung der liebe den dichter, nach den beiden dichtungen zu urteilen, damals beherrschte, welche stellung den frauen gegenüber er vertritt. In „Venus“ wie „Lucrece“ steht eine frau im mittelpunkte der handlung und des interesses; beides gestalten, die eine tiefe kenntnis des weibes bekunden. Aber sie sind nicht, wie man die sache gewöhnlich darstellt, gegensätze wie laster und tugend, auch nicht wie irdische (d. h. sinnliche) und göttliche (d. h. reine) liebe, sondern nur zwei verschiedene vertreterinnen ihres geschlechts; beide vom dichter mit gleicher teilnahme geschildert, nicht die eine der andern als strafendes exempel gegenübergestellt. Zügellose, aber kräftige sinnlichkeit auf der einen, zarte, frauenhafte reinheit, im unglück zu

heroischer grösse emporwachsend, auf der andern seite. Sucht man in Lucrece nach einem gegenstück zu Venus, so kann es nur Tarquin sein, sinnliche leidenschaft in zweierlei gestalt. Phrasenhafte tiraden, wie die über die schwachheit der frauen (Lucrece 1240 ff.) darf man unberücksichtigt lassen. Sie sind zierliche äusserungen der poetischen moderichtung. Erwähnenswert ist nur, dass zur selben zeit Shakespeare den entsprechenden charakter in der gestalt der Anna im Richard III. auf die bühne brachte.

Interessant ist die stellungnahme unseres dichters zur astrologie und dem in ihr enthaltenen determinismus, die sich darin ausspricht, dass dem Tarquin entsprechende sophismen in den mund gelegt werden. Vers 538/9:

> „For marks descried in men's nativity
> Are nature's faults, not their own infamy."

Jedenfalls giebt Shakespeare zu erkennen, dass ihm die gefährliche seite solcher lehren nicht verborgen.

Ebenso ist es bezeichnend, dass dem Tarquin der gedanke an die absolution den mut zu seiner that giebt. Bewusst oder unbewusst versetzt Shakespeare damit der katholischen lehre einen schlag.

In einen gegensatz zur katholischen und zugleich christlichen lehre stellt sich der dichter auch am eigentlichen brennpunkt des Lucretia-problems, in der motivierung ihres freiwilligen todes. Vom streng christlichen standpunkt aus muss der selbstmord verwerflich erscheinen, wie dies auch in der (in der untersuchung der quellen eingehender besprochenen) beurteilung des heiligen Augustin mit logischer folgerichtigkeit zum ausdruck kommt. Die renaissance hatte dann später ganz andere anschauungen zum durchbruch gebracht. Shakespeare nun geht der schwierigkeit durchaus nicht etwa aus dem wege. Er schildert zuerst in psychologisch feiner analyse, wie allmählich der gedanke an freiwilligen tod in der heldin immer mehr boden gewinnt (besonders vers 1044—1071). Dann aber enthalten die verse 1156—1175 geradezu eine kasuistische auseinandersetzung mit der kirchlichen lehre. Lucrece fragt sich selbst, ganz wie Augustin: „Was bedeutet ein tod durch eigene hand anders als nach der schändung des leibes auch die befleckung der seele?" Dann aber schliesst Lucrece-Shakespeare weiter: Die keusche seele ist der wert-

vollere teil meines ich's. Sie kann unter der berührung mit dem sündigen leibe nur leiden. Vgl. vers 1167 ff.:

> The bark being peel'd from the lofty pine
> His leaves will wither and his sap decay.
> So must my soul, her bark being peel'd away.

Es ist deshalb nicht gottlos, wenn sie von der befleckten hülle befreit wird. Vers 1174 ff.:

> Then let it not be call'd impiety
> If in this blemish'd fort I make some hole,
> Through which I may convey this troubled soul.

Wir können damit die besprechung des gedichtes nach inhalt und darstellung abschliessen. Interessant ist ein vergleich mit der schwesterdichtung „Venus and Adonis". Beide epen gehören zeitlich eng zusammen (Ven. erschien 18. April 1593; Lucrece 9. Mai 1594). Gerade die in frage kommende zeit aber war für Shakespeare eine periode rapider entwickelung. Der dichter des Heinrich VI. dichtete wenige jahre später Romeo and Juliet. Es kann daher nicht wunder nehmen, wenn bei aller ähnlichkeit doch „Lucrece" dem älteren epos gegenüber einen merklichen fortschritt zeigt. Shakespeare selbst hat wohl in den worten „some graver labour" mit denen er in der widmung zu Venus und Adonis auf die zweite dichtung hinweist, einen fingerzeig für sein eigenes urteil über den wert beider gegeben. Aus dem wortlaut jener stelle geht jedenfalls hervor, dass er in „Lucrece" höheres erreichen wollte, als er in „Venus" geschaffen zu haben glaubte. Und dies ist ihm zum mindesten insofern gelungen, als die charakterzeichnung bedeutend an schärfe gewonnen hat. Auch kommt die persönlichkeit Shakespeare's sowohl durch das hervortreten dramatischer elemente, als auch durch die vorliebe für reflexion, in dem zweiten epos viel ausgeprägter zur geltung. Wahrscheinlich liegt allerdings in dem worte „graver" auch eine hindeutung auf den inhalt. Es ist ja durchaus nicht unmöglich, dass der dichter dem ersten gedicht, dass die lockungen der sinnlichen liebe in den glühendsten, oft geradezu lüsternen farben schildert, ein moralisches pendant gegenüberstellen wollte.

Die beiden zwillingsepen stehen in der englischen litteratur der elisabetheischen zeit ziemlich isoliert da. Am nächsten kommen ihnen vielleicht noch einige erzählende

dichtungen, die ihnen auch zeitlich nicht fern stehen. Es sind Daniel's „Complaint of Rosamund“ — eine dichtung, die allerdings nicht reines epos sein will, aber doch der sache nach ziemliche verwandtschaft zeigt, — und das leider unvollendet hinterlassene werk Marlowe's: „Hero and Leander“, das später von Chapman fortgesetzt wurde. Aber da erstere dichtung, wie angedeutet und später noch auszuführen ist, in ein anderes gewand gekleidet, letztere entschieden später als „Venus“ zu datieren ist, so können wir die Shakespeare'schen epen ihrem charakter nach als eine originelle schöpfung seines geistes ansehen.[1])

Am nächsten läge natürlich eine vergleichung mit dem grössten werke seines grossen zeitgenossen Spenser, der „Faerie Queen“. Aber wie Shakespeare im allgemeinen von Spenser wenig beeinflussung erfahren zu haben scheint, so stehen auch seine epen dem allegorischen hauptwerk des irischen dichters durchaus fremd gegenüber. Ueber die entlehnung einzelner bilder vgl. das frühere kapitel.

Konnte man allenfalls in „Venus“ noch etwas allegorische personifikation entdecken, so ist dies in „Lucrece“ sicher nicht mehr der fall. Unsere dichtung führt uns nur wirkliche personen vor augen.

---

[1]) Lodge's „Glaucus and Scylla“, 1589 erschienen, soll zwar ebenfalls einige ähnlichkeiten aufweisen, doch im allgemeinen verschiedenen charakters sein. Da das gedicht bislang nicht neu herausgegeben ist, war es mir unmöglich, dasselbe zum vergleich heranzuziehen.

KIEL. WILHELM EWIG.

LYDGATE'S MUMMING AT HERTFORD.

The manuscript designated R. 3. 20 in the library of Trinity College, Cambridge, England, is in folio, paper, of about 373 pages, partly numbered. It is one of the half-dozen in English public and academic libraries which are usually spoken of as "Shirley" manuscripts, — compilations largely of Chaucerian and Lydgatian verse which owe their existence to the interest and perhaps to the industry of John Shirley, ob. 1456.

In common with two of these collections, Ms. Bodl. Ashmole 59 and Ms. Brit. Mus. Adds. 16165, this book is distinguished by full and careful headings throughout, and by occasional interesting notes; by transcription in a fifteenth century hand, somewhat large and loose; and by certain peculiarities of orthography, among which may be noted frequent *eo* for long *e*, *uw* for *ew*, and the addition of an inorganic final *e* even to prepositions. The Ms. here in question was at one time the property of John Stow the antiquary, who has made numerous notes and occasional running titles or additions to the headings; Shirley's ownership is asserted on p. 361, in a seven-line stanza, below which there appears a note in Stow's needle-hand as follows: — "This John Shirley with his wyfe was buryed in the Hospitall of seint Bartelmew by Smythfeld & ther remaynethe a fayr monument of hym."

The book contains, among a great mass of interesting verse-matter and many poems by Lydgate, the following: — On pp. 10—15 a copy of Bycorne and Chichevache, headed — "Loo sirs þe deuise of a peynted or desteyned clothe for an halle : a parlour · or a chaumbre deuysed by Johan Lidegate

at þe requeste of a worþy citeseyn of londoñ." — The poem here printed follows, at pp. 40—48, upon a transcription headed — "Loo here begynneþe a balade made by Daun Joħn Lidegate at Eltham in Cristmasse for a momyng to fore þe kyng and þe Qwene." — On pp. 49—50 a French "balade" is copied, and on 50—52 we have an English poem headed — "Takeþe heede mẏ lordes for here foloweþe a balade of þe same sentence · made in oure englisshe langage by Daun Johan Lidegate of Bury þe Munke | nowe Jugeþe yee þat beoþe kunẏng which yowe lykeþe þe beter þe ffrensh or þenglissħ." (The "balade" in question is the poem printed by Halliwell, *Minor Poems,* beginning "þis world is ful of stabulnesse", with a refrain "So as þe Crabbe goþe forward".) — Pages 55—65 contain a disguising by Lydgate; pages 71—74 a Christmas mumming by him, presented before Henry VI at Windsor; pages 74—81 a device of the life of S. George for a stained hall done for the London armourers by Lydgate. On pages 172—175 is a "balade" by Lydgate "brought by a poursuyaunt in wyse of Mommers desguysed to fore þe Mayre of Londoñ Eestfeld" on Twelfth Night. To this Shirley has made marginal notes explaining the mythological and historical allusions. Another mumming by Lydgate is copied at pp. 175—178, done for the London goldsmiths and presented by them before "Eestfeld" on Candlemas Day "at nyght affter souper brought and presented vn to þe Mayre by an heraude cleped ffortune". Pages 348—356 contain an "ordenaunce of a p'cessyoun of þe feste of Corpus Cristi made in londoñ by Daun John Lydegate". At pages 158—164 is copied a "balade" by Lydgate "at þe reuerence of my lady of Holand and of my lord of Gloucestre to fore þe day of þeyre maryage in þe desyrous tyme of þeyre truwe lovyng"; and from p. 363 to p. 367 is transcribed a complaint of the absence of "þe moste renōmed and best beloued pryncesse", to which Stow has prefixed a note commenting on Gloucester's passion for Eleanor Cobham and divorce of his wife.

The poem here printed, with its marginalia, is in the same hand as is the body of the Ms., and is headed as indicated. The last four words of the heading, which I bracket, are in paler ink and in a script slightly different from the remainder of the writing, looser and more hasty; yet the

script of these few words appears to be contemporary, and sufficiently like that of the rest to be, for example, written a short time later and with less care. It is quite certainly not the hand of Stow, who in transcribing this poem, Brit. Mus. Adds. 29729 foll. 137—140, copies the entire heading as here given.

Stow's copy just mentioned, possibly done from this very Ms., is the only other text of this poem with which I have as yet met. His work in it is characteristically careless; to cite one example, the word *vigyle* in l. 5 is by him rendered *begyninge.*

The probable or even approximate date of this disguising I regret to leave in uncertainty. The heading states that it was presented before the king — say Henry IV, V, or VI — at Christmas festivities celebrated at Hertford, i. e., one of the Lancastrian castles. Mr. James Hamilton Wylie's admirable and minutely detailed History of England under Henry the Fourth (4 vols. Longmans 1884—1898) shows that Henry passed no Christmas of his reign at Hertford Castle, though he was several times there for those festivities while still Derby and Lancaster, and at other seasons after his accession. See Wylie loc. cit. IV. 130, 160, 164 and the Itinerary appended to Vol. IV. For one Christmas, that of 1401, Henry's whereabouts have apparently not revealed themselves to even Mr. Wylie's painstaking investigations. Most of the Noel holidays of this king were passed at Eltham.

Henry the Fifth seems to have spent only four Christmasses of his reign in England, and of these four I cannot as yet place him for Christmas 1414 or 1415, while the details of the reign of Henry VI are quite inaccessible to a student on this side the Atlantic.

My purpose in printing this disguising has been to make the poem public; questions of its import in English dramatic development, or of its "kulturgeschichtliche" and philological value I leave to special investigators.

It remains only for me to acknowledge the kindness of the Rev. Dr. Sinker, Librarian of Trinity College, Cambridge in permitting me to copy and publish this poem.

[MS. Trin. Coll. Camb. R. 3. 20, pp. 40—48.]

[Heading, p. 40]

Nowe foloweþe here þe maner of a bille by wey of supplicacoū putte to þe kyng holding his noble feest of Cristmasse in þe Castel of Hertford as in a disguysing of þe Rude upplandisshe people compleyning on hir wyves | with þe boystous aunswere of hir wyves | devysed by lydegate | at þe Request of þe Countre Roullour [Brys slayne at Loviers]

Most noble prynce · with support of your grace |
Þer been entred in to youre royal place
And late coomen in to youre castell
Youre poure lieges | wheche lyke no thing weel
Nowe in þe vigyle, of þis nuwe yeere [5]
Certeyne sweynes | ful [froward of ther chere]
Of entent comen [fallen on ther kne]
µ [p. 41] ffor to compleyne vn to yuoure magestee |
vpoñ þe mescheef of gret aduersytee |
vpoñ þe trouble and þe cruweltee | [10]
which þat þey haue endured in þeyre lyves |
By þe felnesse of þeyre fierce wyves |
which is a tourment verray Importable
A bonde of sorowe | a knott vnremuwable
ffor whoo is bounde | or locked in maryage | [15]
yif he beo olde | he falleþe in dotage |
And yong folkes of þeyre lym̄es sklendre
Grene and lusty | and of brawne but tendre |
Phylosophres callen in suche aage
A Chylde to wyve a woodnesse or a raage [20]
µ ffor þey afferme | þer is noon eorþely stryff
May beo compared | to wedding of a wyff
And who þat euer stondeþe in þe cas
he with his Rebecke | may sing ful offt ellas |
Lyke as þeos hynes | here standing oon by oon [25]

In ll. 6 and 7, at foot of p. 40, some words are lost by mutilation of the leaf. Bracketed passages are here supplied from Stow's transcription of this poem, Brit. Mus. Adds. 29729, foll. 137—140.

In the margin against l. 25 is written: — | i. demonstrando . VI . Rusticos.

he may with hem vpon þe daunce goon
Leorne þe traas, booþe at even and morowe
Of Karycantowe in tourment and in sorowe
weyle þe whyle ellas þat he was borne |
ffor Obbe þe Reeve | þat gooþe here al to forne [30]
he pleyneþe sore | his mariage is not meete |
ffor his wyff Beautryce Bittersweete
Cast vpoñ him an hougly cheer ful rowgħe
Whane he komeþe home ful wery frome þe ploughe
Whith hungry stomake | deed and paale of cheere [35]
In hope to fynde redy his dynier
μ þanne sitteþe Beautryce bolling at þe nale |
As she þat gyveþe of him no maner tale
ffor she al day · with hir Jowsy nolle |
hathe for þe collyk pouped in þe bolle | [40]
μ [p. 42] And for heed aache with pepir and gynger
dronk dolled ale | to make hir throte cleer
And kemeþe hir hoome | whane hit draweþe to eve
And þanne Robyñ þe cely poure Reeve
ffynde noone amendes of harome ne damage | [45]
But leene growell | and soupeþe colde potage
And of his wyf haþe noone oþer cheer
But Cokkrowortes vn to his souper
þis is his servyce sitting at þe borde
And cely Robyñ yif he speke a worde [50]
Beautryce of him | dooþe so lytel rekke |
þat with hir distaff she hitteþe him in þe nekke |
ffor a medecyne to chawf with his blood
with suche a metyerde | she haþe shape him an hoode |
μ And Colyn Cobeller folowing his felawe | [55]
haþe hade his part of þe same lawe |
ffor by þe feyth | þat þe preost him gaf
his wyff haþe taught him to pleyne at þe staff
hir quarter strookis | were so large and rounde |
þat on his rigge | þe towche was alwey founde [60]
μ Cecely soure-chere | his oweñ precyous spouse
kowde him reheete | whane he came to house

In l. 46 the second word may perhaps be: — beene.
In the margin against l. 55 is written: — demonstrando pictaciarium.

yif he ought spake whanne he felt peyne |
Ageyne oon worde | alweys he hade tweyne |
Sheo qwytt him euer | þer was no thing to seeche | [65]
Six for oon | of worde and strookes eeche |
þer was no meen | bytweene hem for to goone
What euer he wan clowting olde shoone
þe wykday pleynly þis is no tale |
Sheo wolde on sondayes drynk it at þe nale | [70]
his part was noon | he sayde not oonys nay |
hit is no game | but an hernest play
ffor lack of wit | a man his wyf to greeve |
þeos housbondemen who so wolde hem leeve
[p. 43] koude yif þey dourst | telle in Audyence | [75]
What foloweþe þer of wyves to doone offence
Is noon so olde ne ryveld on hir face
Wit tong or staff | but þat she dare manase |
Mabyle god hir sauve and blesse
Koude yif hir list | bere here of witnesse [80]
Wordes strookes | vnhappe and harde grace
With sharp nayles Kracching in þe face |
I mene þus whane þe distaff is brooke |
With þeyre fistes wyves wol be wrooke
μ Blessed þoo men þat cane in suche offence [85]
Meekly souffre | take al in pacyence
Tendure suche wyfly purgatorye
heven for þeyre meede | to regne þer in glorye
God graunt al housbandes þat beon in þis place
Ty wynne so hevon for his hooly grace | [90]
μ Nexst in ordre | þis Bochier stoute and bolde
þat killed haþe Bulles and boores olde
þis Berthilmewe for al his broode knyff
yit durst he neuer with his sturdy wyff
In no mater holde chaumpartye | [95]
And if he did | sheo wolde anoon defye |
his pompe his pryde with a sterne thought
And sodeynly setten him at nought
þoughe his bely | were rounded lyche an ooke |
She wolde not fayle | to gyf þe first strooke | [100]

In the margin against l. 91 is written: — demonstrando Carnificem.

ffor proude pernelle | lyche a Chaumpyoun
wolde leve hir puddinges | in a gret Cawdroun
Suffre hem boylle | and take of hem noon heede
But with hir skumour reeche him on þe heued
Shee wolde paye him and make no delaye | [105]
Bid him goo pleye him a twenty deuel wey |
She was no cowarde founde at suche a neode |
hir fist ful offt | made his cheekis bleed |
What querell euer | þat he agenst hir sette |
[p. 44] She cast hir not | to dyen in his dette | [110]
She made no taylle | but qwytt him by and by
his quarter sowde | she payde him feythfully
And his waages | wt al hir best entent
She made þer of noon assignement |
µ Eeke Thome Tynker | with alle hees pannes olde [115]
And alle þe wyres of Banebury þat he solde |
his styth his hamour his bagge portatyf
Bare vp his arme | whane he faught with his wyff
he foonde for haste | no better bokeller
vpon his cheeke | þe distaff came so neer [120]
hir name was cleped Tybot Tapister
To brawle and broyle | She nad no maner fer
To thakke his pilche | stoundemel nowe and þanne |
Thikker þane Thome | koude clowten any panne |
µ Nexst Colle Tyler ful hevy of his cheer [125]
Compleyneþe on Phelyce his wyff þe wafurer
Al his bred with sugre nys not baake
yit on his cheekis | some tyme he haþe a Caake |
So hoot and nuwe or he can taken heede
þat his heres Glowe verray reede [130]
ffor a medecyne whane þe forst is colde
Making his teethe to Ratle þat beon oolde
µ þis is þe compleynt | þat þeos dotardes oolde
Make on þeyre wyves þat beon so stoute and bolde
þeos holy Martirs preued ful pacyent | [135]
Lowly beseching in al hir best entent |
Vn to youre noble ryal magestee |
To graunte hem fraunchyse and also libertee

In the margin against l. 115 is written: — demonstrando þe Tynker.

Sith þey beoþe fetird | and bounden in maryage |
A sauf conduyt | to sauf him frome damage [140]
Eeke vnder support | of youre hyeghe Renoun
Graunt hem also | a proteccyoun
µ Conquest of wyves | is rone thoroughe þis lande |
[p. 45] Cleyming of Right to haue þe hyegher hande |
But if you list | of youre Regallye [145]
þe olde testament | for to modefye |
µ And þat þee list | asselen þeyre Request |
þat þeos poure husbandes might lyf in Rest |
And þat þeyre wyves | in þeyre felle might |
wol medle amonge mercy with þeyre right [150]
ffor it came neuer of nature ne Raysoun
A lyonesse toppresse | þe lyoun |
Ner a wolfesse for al hir thyrannye
µ Ouer þe wolf to haven þe maystrye |
þer beon nowe wolfesses | moo þane twoo or three [155]
þe Rookys recorde | wheeche þ[t] yonder bee |
Seoþe to þis mater | of mercy and of grace |
And or þees dotardes parte out of þis place
Vpon þeyre compleynt to shape remedye
Or þey beo likly to stande in Jupardye | [160]
It is no game with wyves for to playe
But for foolis | þat gif no force to deye |

µ Takeþe heed of þaunswer of þe wyves

µ Touching þe substaunce of þis hyeghe discorde
We six wyves beon ful of oon acorde
yif worde and chyding | may vs not avaylle [165]
We wol darrein it in Chaumpcloos by bataylle
In part | oure right | laate or ellys Raathe |
And for oure partye | þe worthy wyff of Bathe |
Cane shewe statutes | moo þan six or seven
howe wyves make hir housbandes wynne heven [170]
Maugre þe feonde and al his vyolence
ffor þeyre vertu of parfyte pacyence

In the margin against l. 156 is written: — .i. distaves |
In l. 169 *of* is corrected to *or*.

partenеþe not to wyves nowe adayes
Sauf on þeyre housbandes for to make assayes
[p. 46] þer pacyence was buryed long agoo [175]
Gresyldes story recordeþe pleinly soo |
It longeþe to vs | to clappen as a mylle
No counseyle keepe | but þe trouth oute telle
We beo not borne | by hevenly influence
Of oure nature to keepe vs in sylence | [180]
ffor þis is no doute | euery prudent wyff
haþe redy aunswere | in al suche maner stryff
þough̄e þeos dotardes with þeyre dokked berdes
Which̄ strowt'þe out | as þey were made of herdes
haue ageyn hus | a gret quarell nowe sette [185]
I trowe þe bakenn was neuer of hem fette
Awaye at dounmowe | in þe Pryorye
þey weene of vs to haue ay þe maystrye
Ellas þeos fooles | let hem aunswere here to
Whoo cane hem wassh̄e | who can hem wring alsoo [190]
Wryng hem yee wryng so als god vs speed
Til þat some tyme | we make hir nases bleed
And sowe hir clooþes whane þey beoþe to rent
And clowte hir bakkes | til som̄e of vs beo shent
Loo yit þeos fooles | god gyf hem sory chaunce [195]
Wolde sette hir wyves | vnder gouuernaunce
Make vs to hem | for to lowte lowe |
We knowe to weel þe bent | of Jackys bowe
Al þat we clayme | we clayme it but of right
yif þey say nay let preve it out by ffight [200]
we wil vs grounde not vpon̄ wom̄anhede
ffy on hem cowardes | when hit komeþe to nede |
we clayme maystrye | by prescripcyoun
Be long tytle of successyoun
ffrome wyff to wyff which we wol not leese [205]
Men may weel gruchche | but þey shal not cheese |
[p. 47] Custume is vs for nature and vsaunce
To let oure housbandes lyf in gret noysaunce
humbelly byseching nowe at oon worde
vnto oure liege | and moost souerein lord [210]

In l. 193 the word after *þey* may be either *leoþe* or *beoþe*.

vs to defende of his Regallye |
And of his grace | susteenen oure partye |
Requering þe statuyt of olde antiquytee
þat in youre tyme | it may confermed bee

μ • þe complaynte of þe lewed housbandes wt þe cruwell aunswers of þeyre wyves | herde þe kyng yiveþe þer vpon̄ sentence and Jugement.

μ þis noble Prynce moost royal of estate [215]
having an eyegħe | to þis mortal debate
ffirst aduerting | of ful hyegħe prudence
wil vnavysed gyve here no sentence |
with oute counseylle | of haste to procede
By sodeyne doome | for he takeþe heede [220]
To eyþer partye | as Juge in different |
Seing þe paryll of hasty Jugement |
Pourposiþe him | in þis contynude stryff
To gif no sentence þer of diffynytyff
Til þer be made examynacyoun [225]
Of oþer partye | and Inquysicyoun
he considereþe | and makeþe Raysoun his guyde
As egal Juge enclyning | to noo syde |
Not with standing he haþe compassyoun
Of þe poure housbandes trybulacyoun [230]
So offt arrested | with þeyre wyves rokkes
Whicħ of þeyre distaves | haue so many knokkes |
Peysing also in his Regallye |
þe lawe þt wymmen̄ allegge for þeyre partye
[p. 48] Custume Nature and eeke prescripcyoun [235]
Statuyt vsed | by confirmacyoun
Processe and daate of tyme oute of mynde
Recorde of Cronycles witnesse of hir kuynde
wher fore þe kyng | wol al þis nexst yeere |
þat wyves fraunchyse stonde hoole and entier [240]
And þat no man with stonde it ne with drawe
Til man may fynde som̄e ꝑcesse oute by lawe |
þat þey should by nature in þeyre lyves |

In l. 215 *moost* has been corrected from *moosty*.

haue souerayntee | on þeyre prudent wyves |
A thing vnkouþe | which was neuer founde [245]
Let men be ware þer fore | or þey beo bounde |
þe bonde is harde | who soo þat lookeþe weel |
Some man were leuer fetterd beon in steel
Raunsoun might | help | his peyne to aswaage
But whoo is wedded | lyueþe euer in ſuage [250]
And I knowe neuer nowher fer ner neer
Man þat was gladde | to bynde him prysonier
þoughe þat his prysoun his castell or his holde
Wer depeynted with asure or with golde |

Explicit

CHICAGO. E. P. HAMMOND.

OLD ENGLISH Č, ČǦ, &c.[1]

It was formerly[2] supposed that OE. palatal *c* and the palatal *g* in *čǧ* and *nǧ* were still true palatal stops, like the *k* and *g* of *kill* and *give* as distinguished from the velar *k* and *g* of *cool* and *good*, and this pronunciation is allowed to prevail to-day even in some good institutions of learning. Later Sweet (in his Anglo-Saxon Primer &c.) taught that these palatal stops were equivalent to *kj* and *gj* as in the dialectic pronunciation of *sky* and *garden*. In the sixth edition of his Reader he speaks of them as a *k* or *t* and a *g* or *d* formed in the position of *j* (that is, *y* in *ye*) and adds that they closely resemble MnE. *ch* and *dg* respectively. Sweet's position is thus inconsistent: on the one hand, he appears to hold on to the idea that *č* and stop *ǧ* are simple palatal stops, but by recognizing the

[1]) This paper was written in the spring of 1898 and was practically ready for the printer, when (in October) I came across Bülbring's interesting articles in the July-August number of the Beiblatt. I have introduced references to a few of the points where we touch one another, and have added a reference or two to Sievers[3], which I had not received when this article was written.

[2]) Bright still occupies practically this position. He says (cf. § 4 of his Introduction to his Reader, 1894): "*c* has always the sound of *k*. . . . This *k*-sound has a guttural or a palatal quality (somewhat as in English *cold*, and *kind*), according to its pronunciation with guttural or palatal vowels". [Cf. the same in Baskervill & Harrison's recent Anglo-Saxon Reader, p. 4.] Bright is unfortunate in the Choice of *kind* as an illustration of the palatal consonant, for in normal English *kind* is phonetically *kaind* and the *k* is velar. Possibly Bright was thinking of German *kind*. Moreover, he inconsistendly accepts (though evidently with some reluctance) the affricate pronunciation for *čǧ*: "The combination *cg* (by origin a geminated *g*) may be pronounced as *dg* in English *ridge*".

similarity to modern *ch* and *dg*, he implies some sort of affricate pronunciation.

Sievers early assumed an advanced position on this subject. In the second edition of his grammar (§ 206 A 3) he said: "Dass das echt palatale *c*, *cc* bereits im ags. eine dem heutigen engl. *ch* ähnliche aussprache hatte, lehren die formen *orceard* [< *ort-geard*], *feccean* [< *fet-jan*], etc. § 196, 3"; and (§ 216 A 3): "Aus *dg* ist entstanden das *cg* des erst ziemlich spät belegten *micgern* fett, für **midgern*, ahd. *mittigarni*. Dieser übergang setzt für seine zeit eine aussprache des *cg* als *dž* voraus, vgl. § 210, [4]." This position he defended in Anglia XIII, 311 &c. by a line of reasoning that it would be difficult to break.

There is no question in my mind that the development [1]) was along a line in which the chief stages may be marked as: —

velar	stop	*c*	*g*
palatal	„	*ċ*	*ġ*
„	affricate	*ċħ*	*ġj*
dental [2])	„	*tš*	*dž*

[1]) This full development applies only to cases in which the consonant was preceded by an originally palatal vowel or one palatalized by *i*-mutation, or by no other sound at all, — and followed by a palatal vowel or no other sound (Kluge, Paul's *Grundriss* I 836). (*a*) When preceded by a palatal vowel but followed by a velar vowel, the consonant was only partly palatalized & so did not pass on to a front affricate at all. In this case, in all probability, the closure for the stop consonant was palatal and the opening velar; similarly as in such a word as *act*, most speakers make the closure for *k* and, rolling the upper surface of the tongue to the position for *t*, make the opening there. (*b*) In cases of syncope like *þynċ(e)ð*, *sǣċ(e)ð*, the *ċ* had not become affricated when the following *e* fell out, or, if it had, the fricative disappeared with the vowel; this is shown by ME. *þinkþ*, *sēkþ*, &c. In Modern English the 2d and 3d sing. with *k* has generally prevailed (just as in *I say* | *he says*) : thus, *I think* and *seek* | *he thinks* and *seeks*; in *beseech* the *ch* of the first person sing. has prevailed because that form of the verb was most frequently used. [Bülbring has now shown (Anglia, Beiblatt, July 1898, p. 102) that this is also true in cases like *ēċ(e)nes*, *ēknesse*.]

[2]) In the third edition of his grammar (§ 216, 3, &c.) Sievers speaks of the "palatalen affricata (*dž*)"; of course, there are many stages in the development *ġ* > *dž*, *ċ* > *tš*, but when we recognize *d*, we can no longer speak of a "palatal". Cf. Sievers' *Phonetik* § 154: "Es ist besonders darauf zu achten, dass wir unter dem Namen Palatalen nicht auch die zusammengesetzten *tsch*-Laute begreifen, die man vielfach mit diesem Namen bezeichnet."

The *ħ* = *ch* in German *ich*. The *c* and *ċ* would probably be more correctly written *ch* and *ċh*, that is, as aspirated stops.

Now, the question is: When were these various stages reached? We know that the palatalization of *c* > *ċ* and *g* > *ġ* took place early, in fact, on the continent, cf. Kluge, Paul's *Grundriss*[2] I, p. 992. The palatal-affricate stage is clearly shown by the spelling of the Epinal Gloss, which is assigned to the seventh century. For original *ġġ* the Epinal Gloss has *gg* : *mygg* 916, *segg* 463, *ilugsegg* 781. This could represent (1) the geminated palatal stop, that is, *ġġ*, or (2) the palatal affricate, that is, *ġj*, *g* being the usual spelling for *j*. That we have to do with the palatal affricate is, however, made certain by the spelling of the fronted *ng*. If this were still *n* + the palatal stop *ġ*, we should have only the spelling *ng*; we find, however, both *ng* and *ngi* : for example, *gimængdæ* 543, *mengio* 659, (*gimængiungiæ* 203, a mistake for) *gimængiungæ* as shown by the corresponding *gemengiungæ* of the Erfurt Gloss and the *gemengiunge* of the Corpus. This *ngi* undoubtedly spells *nġj*. As we shall see directly that the affricate stage was attained in the latter half of the seventh century, it is clear that the Epinal Gloss represents a late point in the palatal-affricate stage, which must then have begun in the sixth century, if not earlier.

That the dental-affricate stage was reached in Old-English times, is shown by the ninth-century forms *gefeccan* = *gefetjan*, *orceard* = *ort-geard*, and the later *wicca* = *wit-ga* = *wītega*, *cræfca* = *cræft-ga* = *cræftega*, *Muncgīu* = *Muntgīof* = *Montem Jovis*, and by *micgern* = **mid-gern*. It is my purpose to show that there is good reason to believe that these spellings are not the first evidence of dental affricates and that the dental-affricate stage was reached before 700 A. D. My argument is based on the use of *c* for *g* or in connection with *g*. This use of *c* has usually been explained as a sign of the palatal quality of the *gg*. I shall show that this is a mistake and that the occurrence of the *c* is, instead, an indication of the presence of the affricate.[1])

---

[1]) In the new edition of his grammar Sievers indicates that he suspects this: "Für altes *ngi* und *ngj* schreiben manche jüngere texte, die altes *ng*

If *c* was employed as a sign of the palatal quality of *g*, it is strange that we do not find it so used until several hundred years after the palatalization took place, but observe it coming into use at a time when we may look for the affricate.

Secondly, if *c* was a sign of palatal quality, we are justified in wondering why it was used to show this only in the case of those palatal *g*'s that became affricates. There was far more need of a palatal sign in the case of the palatal fricative *g* (= *j*) as distinguished from the velar fricative *g* (= *γ*). If it be urged that *c*, being itself a stop, could indicate the palatal quality of a stop only, it must have been to distinguish the palatal stop from the velar stop. But this latter sound is, except in the combination *ng*) of so very rare occurrence, that it would be unreasonable to suppose that the use of *cg* &c. was due to a desire to avoid the danger of confusion with it.

Thirdly, *c* was itself a symbol not only for the palatal *c* but also for the velar *c*, or *k*, and so had no special call to be regarded as preëminently fitted to stand as a sign for palatal quality. Had it been so regarded, we should expect that when *k* came to displace *c* before secondary palatal vowels as a sign for the velar[1]) stop (for example, *cyning* > *kyning*), it would have displaced it before back vowels as well. We have a similar state of things in Modern English. The letter *c* is often used for the dental sound *s* before front vowels (*city, ounce,* &c.), and for the velar sound *k* before

---

im inlaut sonst regelmässig durch *ng* wiedergeben, öfter *ncg*. . . . . . . Hier soll das *cg* vermutlich die palatale aussprache, und zwar eventuell schon die aussprache als affricata (*dž*) ausdrücken", § 215 A 2.

[1]) Bülbring (Anglia, Beiblatt, Feb. 1899, p. 289) assigns to the *c* of *cyning* &c. the value of a true palatal stop *ċ*. As the *k* in *king* &c. is to-day only in the transition stage *ċ* > *ċh́*, I think it very unlikely that it was already *ċ* in Old English. Or has Bülbring evidence that the velar had become palatal before a vowel fronted by *i*-mutation? No such evidence is furnished by the rune that consists of a *gar*-rune with a vertical shaft. I am convinced that this rare character is no special rune at all: the stone-cutter by mistake cut the voiced velar stop in place of the voiceless one and then corrected it by inserting the vertical shaft of the *calc*-rune. Vietor can vouch for but two cases of this peculiar character on the Ruthwell cross and a possible one on the neighboring Bewcastle cross.

back vowel (*cook* &c.), and *k* is used for the *k*-sound heard before front vowels (*kill, keep,* &c.); but who would say that when *c* displaced *s* in *once* (older *ones*) it was because *c* was a sign of dental quality? It was used simply because of the likeness of the sounds represented by *s* and *c*.

Moreover, *g* was fully as often a palatal as *c* was, and so at least as good a symbol for the palatal quality, and in fact a better one for representing a voiced palatal. If the language had been at the simple palatal stage, it would be ridiculous to suppose that a scribe who did not hesitate to use *g* as a symbol for both the palatal and the velar fricatives *j* and *γ*, as well as for the velar stop *g*, should feel it an imperfect symbol for the palatal stop.

But the whole idea that *c* was a diacritic of *g* is to be discarded. Its absurdity appears when we consider that *c* was also used (Sievers § 215) with or in place of *g* to represent the more or less unvoiced final velar stop, for example in *gecranc* Beowulf 1209, Byrht. 250 &c., and so rarely, also medially, *cruncon* Byrht. 302, whence there has been erroneously deduced a verb *crincan* as distinguished from *cringan*. In neither case was *c* a diacritic. We must be cautious in ascribing to writers the deliberate use of a letter as a diacritical sign. The closer we study the history of writing, the rarer do we find this. A scribe uses a letter because he hears a sound that is more or less like one that he is accustomed to spell with that letter. That is all there is to it. Thus *ġġ* had come to sound very much like one of the sounds for which *c* was the symbol, namely, the affricate *tš* and so *c* was used to represent it. In just the same way, when final velar *ng* gradually became more and more like *nc*, it was written *ngc, ncg*, or *nc*. Thus

the spelling *cranc* or *crancg* for *crang* : the spellings *sencan* or *sencgan* for *sen̆gan* and *lencg* for *lenğ* : : *boc* : *ic*.

There was no design on the part of anyone and there was no diacritic system devised: each scribe simply strove as best he could to represent the sounds he heard by the letters he had learned.

When the language had, besides the velar fricative γ and the palatal fricative *j*, the stop consonants —

velar *c* and palatal *ċ*
„ *g* „ „ *ġ*

corresponding to Modern-English

coop and *kill*
good and *give*,

ġ was much more like *g* than it was like *ċ*, and that, too, whether the palatal sounds were pure, aspirated, or affricated. One needs but try it to be convinced. It would, therefore, be very strange if at that stage of the language, anyone had chosen *c* as a symbol (or part symbol) for *ġ*. When, however, the language had, besides the velar fricative γ and the palatal fricative *j*,

the velar stop *c* and the dental affricate *tš*,
„ „ „ *g* „ „ „ „ *dž*,

the voiced dental affricate *dž* was much more like the voiceless dental affricate *tš* than it was like any of the other sounds spelled with *g*. As the voiceless affricate arose out of all single palatal *c*'s as well as out of *ċċ*, it was a much more common sign for an affricate than was *g*, which stood for an affricate only when palatal after *n* and when doubled. *c* was, therefore, the usual sign for a dental affricate, and it is not strange that it slipped from the pen when the writer heard the corresponding voiced affricate. The spelling *c*, *cc*, for the affricate *ǧ*, *ǧǧ*, was defective only in ignoring voice, a matter regularly ignored in Old-English writing in the case of all simple and geminated fricatives. But even this defect was usually avoided by the retention of one or both of the *g*'s.

In brief, we must regard the rise of the spellings *c*, *cg*, *cgg*, *gc*, &c. as an indication that the language was at the time at the dental-affricate stage.

Let us now consider *when* these spellings for what had been *ġġ* arose. As has been stated above, the seventh-century Epinal Gloss consistently uses *gg*. A charter of 692 or 693 has *egcbaldus*.[1]) As early as 737 (List of Kings, Ms. 1. of

[1]) The alleged Runic *Ecgfriþu* (OET. p. 124) is shown by Vietor (*Die Northumbrischen Runensteine*, p. 16) to be untrustworthy.

Bede's History, the Corpus Gloss)[1]), *cg* was the usual spelling. Variants are rare: Ms. 3 of Bede's History (? 750) has seven *c*'s and three *cg*'s (Ms. 2. has five *g*'s and two *cg*'s, but it is in a continental hand), Charter 3/13 (778) has *egcbaldus*, 19/7 (798) *uuicggan*, 12/6 (799) *wigga*, 49/11 (805) *uuigga*, Genealogies 13 *sicgga* but eight *cg*'s, Charter 25/8 (843) *cadacahrygc*, 29/20 (862) *egcberht*, *hryg*. Of the early West-Saxon MSS. those of the Cura Pastoralis alone show a considerable number of variants: Hat. nineteen *cgg*'s, one *gcg*, six *gg's*; Cot. eight *cgg*'s; Orosius three *cgg*'s. Considering, however, the greater number of *cg*'s in these MSS., I cannot regard the variants as necessarily intentional.

There are but few early records of words with *nǧ*. We have seen (page 377) that the Epinal Gloss has *ng* and *ngi*. Similar spellings occur in certain texts later: thus usually *ng* in the Hatton Ms. of the Cura Pastoralis, and *nge* in the Cotton Ms., and once *ngi* in the Hatton 85/23 *strengio*. But, as in the case of the affricate that arose out of *ǧǧ*, the spellings *ngc*, *ncg*, &c. early[2]) make their appearance. The Parker Ms. of the Chronicle (755) has *þincgferþ* and *þincgferþing*. The former appears as *ðingcferð* in a charter (33/9) of 803. A charter of 825 has *geðincgo* 58/23. A charter of 832 has *þincg-gewrit* 40/25. The Codex Aureus inscription of about 870 has *lencg* 7. The Hatton Ms. of the Cura Pastoralis has *behrincgde* 163/16, and *gemencgde* 79/9. (In *geðyncðo* 411/25, *geðyncðum* 75/7, 81/23, the affricate has been unvoiced by the *þ*, cf. *ofermetto* < *ofermēdþo*; and the same is true of the *nc* in *ðincfrið*, *ðincfri*[*ð*]*ing*, in the Genealogies 100, written about 814.) Later texts need not be mentioned, observe

[1]) Corpus retains two of the *gg*'s of Epinal, changes three to *cg*, and introduces three *cg*'s and one *cgg*.

[2]) I see that in the new edition of his Grammar Sievers recognizes this spelling for *nǧ* ("Für altes *ngi* und *ngj* schreiben manche jüngere texte, die altes *ng* im inlaut sonst regelmässig durch *ng* wiedergeben, öfter *ncg*", &c. § 215 A 2). He is, however, in error in restricting the statement to later texts, as will be seen from the citations above. The reason why we find more of these spellings in later texts lies simply in the fact that the literature is more abundant and the words in question occur more frequently. This use of *ncg* &c. for *nǧ* must not be confused with the use of *ncg* &c. to represent the more or less unvoiced velar *ng*, cf. page 379 above.

however *sencan* = *senǧan* Genesis 2906 (The Academy, London, April 21, 1894, p. 2706).

It is evident that there is a distinct change in spelling between the Epinal with its *gg, ngi,* &c., and the subsequent literature with its *cg, ncg,* &c. Before usage settled down to *cg* as the symbol for *dž*, various similar spellings (*cgg, gc, c,* &c.) were employed in the effort to express the voiced dental affricate. We cannot be sure just how much earlier than 692 the spelling with *c* began, and hence the dental-affricate arose, but it is safe to say that it was in the latter half of the seventh century. In connection with this it is interesting to observe the conclusion at which Bülbring arrives.

The fact that even in comparatively late Old-English times the two *c*'s alliterated does not throw doubt on the argument that one was *k* and the other *tš*. The ancient poetry that was composed before the dental-affricate period, had rimes of this kind, but in reciting this poetry the bard, ignorant of the pronunciation of his ancestors, of course articulated the words with the pronunciation of his own day [Bülbring's cautious suggestion to the contrary (p. 103) does seem to me very "bedenklich"]. He was therefore familiar with such rimes as *k* : *tš* and did not hesitate to employ them in his own compositions. Similarly, but with even less justification — for the committing of older poetry to memory is rare to-day — our poets use, under the name of "rimes to the eye", what are now no rimes at all, for example, *war* : *car*, *none* : *bone*; *foot* : *boot*; &c., simply because they find these words associated in older English poetry and, ignorant of the pronunciation of the past, pronounce them, when reading this older poetry, just as they would in speaking. Nay, even such poets as Matthew Arnold rime other words that are spelled alike, for example, *home* : *come,* on the supposition that they are parallel to Pope's *none* : *bone* &c.

I cannot close this article without expressing my deep regret that Sievers did not find time to distinguish in the new edition of his Grammar (cf. § 206, 5) the various sounds represented by *c* and *g*, for example, *cuman* 'come', *čin* 'chin', *finger* 'finger', *beseŋǧan* 'singe', *ʒōd* 'good', *ʒ̇iestrandæʒ̇* 'yesterday'. Sweet and Kluge (in his *Deutsches etymologisches*

Wörterbuch and in Kluge and Lutz's *English Etymology*) have made a good start in this matter. I know that it is no easy task, but it is far more difficult for each one of the thousands of users of Sievers' Grammar than it would be for its author. The inaccuracy and inconsistency now prevailing in Old-English classes will never be removed until teacher and learner have in their hands a reliable guide in this matter. It is as important as the marking of the long vowels. Compared with it, the use of the letters ę and ǫ is of little consequence and the retention of the Old-English manuscript forms of *w* and *g* is immaterial. Perhaps in the next edition this task could, like the making of indexes, be assigned to an able student.

UNIVERSITY OF MICHIGAN, ANN ARBOR, March 1899.

GEORGE HEMPL.

ZUR TEXTKRITIK DER SPIELE VON YORK.

1. Zu 1/3.

Im ersten der Yorker Spiele, welches die schöpfung und den fall der engel behandelt, beginnt der herr seine rede mit den worten:

> I am gracyus and grete, god withoutyn begynnyng,
> I am maker vnmade, all mighte es in me,
> I am lyfe and way vnto welth wynnyng,
> I am formaste and fyrste, als I byd sall it be.

Zum dritten vers bemerkt Holthausen Angl. XXI 443: 'Der rhythmus erfordert die einsetzung von *þe* vor *way* und von *þat is* nach *welth*'. Er will also lesen:

> I am lyfe and [þe] way vnto welth [þat is] wynnyng,

d. h. er hält es für notwendig, streng anapästischen rhythmus herzustellen. Seine besserung trifft besonders den zweiten halbvers, wo er an dem fehlen der senkung zwischen den hebungen anstoss genommen hat. Aber wenn auch die meisten verse dieses spiels in dem tonfall verlaufen, den Holthausen herstellen will, so ist er durchaus nicht alleinherrschend. Speziell fehlen der senkung findet sich auch sonst; so im zweiten halbvers:

> Ay with stedefaste steuen lat vs stánde stíll 75
> Lorde! to be fede with þe fode of thi fáyre fáce 76
> A! lorde, louid be thi name þat vs þis líghte lénte 121
> The nighte euen fro þe day, so þat thai méte néuer 154;

im ersten:

> And in þe fýrste fáythely, my thoghts to full-fyll 19
> Euen to myne áwne fýgure þis blys to fulfyl 140
> Ande in my fýrste mákyng to mustyr my mighte 145.

Dass etwa das ursprüngliche end-*e* von *stande, fayre* usw. noch gesprochen wurde, um eine senkungssilbe zu gewinnen, ist nicht glaublich, da sich sonst in diesem text nirgends eine spur von metrischer verwendung des *-e* zeigt. Auch Holthausen muss dieser ansicht sein, denn in einem analogen fall aus einem anderen spiel (428/52, Angl. XXI 451, vgl. unten s. 389) sucht er die senkung nicht durch geltendmachung des *-e* von *harte* ('herz'), sondern durch einschub einer vollsilbe zu gewinnen. Uebrigens wäre auch dem in rede stehenden vers auf diesem weg zu helfen gewesen, da *welth,* eine frühmittelengl. neubildung nach dem muster der abstracta auf *-ðe* aus ae. *-ðu* wie *strengthe* aus ae. *strengðu*, ursprünglich *-ë* hatte. Somit gehören alle angeführten fälle zusammen und wer einen aus rhythmischen gründen bessert, hätte meines erachtens auch die andern zu beseitigen.

Bleiben wir aber nicht bei empirischer betrachtungsweise stehen! Was für verse haben wir denn vor uns und nach welchen regeln sind sie gebaut? Es ist richtig: die vierhebigen zeilen, aus denen die ersten strophenhälften in diesem spiel bestehen, haben vorwiegend anapästischen rhythmus. Verse, denen dieser als das normale zu grunde liegt in dem sinn wie die gleichtaktigen metren prinzipiell jambischen rhythmus haben (Schipper, Grdr. II 1021), gab es nun aber im Mittelenglischen gar nicht. Anapästischer rhythmus stellte sich vielmehr immer nur sekundär ein, entweder vereinzelt indem in gleichtaktigen versen die einsilbigkeit der senkung nicht eingehalten wurde, oder — und das ist häufiger — im stabreimvers durch das vorwalten gewisser rhythmischer 'typen'. Verse dieser letzteren art haben wir nun klärlich vor uns, obwohl sie auch endreim zeigen, und wenn wir ihre rhythmische gestaltung beurteilen wollen, müssen wir von den regeln über den bau des mittelenglischen stabreimverses ausgehen.

In seiner reinsten gestalt tritt uns dieser ohne endreim entgegen, und da zeigt er eine deutliche weiterführung, wenn auch vereinfachung der eigentümlichkeiten des altenglischen stabreimverses (vgl. Grdr. II 1009). Die zweite halbzeile verläuft wesentlich in drei typischen formen, die an gewissen stellen variierbar sind: A: (×)–́××(×)–́×, C: ××(×)–́–́×, und BC: ××(×)–́×–́×, sowie in varianten derselben, die

durch verstummen der letzten senkung entstanden sind: A^1: (x)–́xx(x)–́, C^1: xx(x)–́–́ und BC^1: xx(x)–́x–́. Was über diese typen hinausgeht oder unter ihnen zurückbleibt, kommt bei guten dichtern ganz vereinzelt vor und wird sichtlich gemieden. Im ersten halbvers zeigen sich ausser diesen formen noch vollere, die sich im wesentlichen als typus A mit mehrsilbigem auftakt oder stärker entwickelter mittel- oder endsenkung, nicht selten mit rhythmischen nebentönen versehen, charakterisieren lassen. Dass diese formulierungen von dem in manchen texten schwankenden wert des end-*e* nicht beeinträchtigt werden, habe ich erst kürzlich an anderer stelle neuerlich dargethan (Beibl. X 79 ff.). Da nun der typus A bei weitem überwiegt, so hat schon der reimfreie stabreimvers häufig einen wesentlich anapästischen rhythmus.

In noch höherem grade ist dies bei dem mit dem endreim versehenen der fall. Unter dem einfluss dieses den gleichtaktigen metren entnommenen bindemittels, welches offenbar auch die technischen schwierigkeiten der versbildung bedeutend steigerte, wurde der rhythmus gleichförmiger, indem der schon von haus aus häufigste typus noch mehr raum erhielt. Aber daneben sind die anderen nicht völlig unterdrückt, sondern treten immer wieder als gelegentliche varianten zu tage (Grdr. II 1014).

Wenn wir unter diesen gesichtspunkten die 80 vierhebigen verse unseres spiels, deren bau um so durchsichtiger ist, da das end-*e* sicher nicht mehr gilt, ins auge fassen, so finden ihre wechselnden formen ihre ungezwungene erklärung. Der typus A (A^1) überwiegt bei weitem, im ersten halbvers gewöhnlich mit zweisilbigem, im zweiten mit einsilbigem auftakt, so dass in der that nicht selten das schema

xx–́xx–́x || x–́xx–́(x)

verwirklicht erscheint. Doch finden sich auch die anderen typen. Die belege für C und C^1 (19 a, 140 a, 145 a; 3 b, 75 b, 76 b, 121 b, 154 b) sind die oben s. 384 bereits angezogenen fälle. Die für BC, bez. BC^1 sind im zweiten halbvers:

when þe féndes féll 148

und wohl auch

to rewárde on ròwe 124;

im ersten halbvers:

Here vndernéthe me nówe 25
Ay with stédefaste stéuen 75

ferner v. 28, 57, 89, 99, 105, 146.

Von wichtigkeit ist, dass aber auch die in der obigen formulierung gegebenen grenzen im ganzen noch gut eingehalten werden. Verse, die unter den normalmassen zurückbleiben, sind vereinzelt; es sind dies:

þe míghte of mé 18 b
þat áre was líghte 100 b
Thi ríghtwysnés 124 a.

Dasselbe gilt von solchen, die darüber hinausgehen. Zweite halbverse mit mehr als einsilbigem auftakt vor dem typus A, der im ersten halbvers typisch ist, kommen nur vereinzelt vor:

als I býd sall it bé 4
to my plésyng at plý 12
þat es grúnde of all gráce 74
þat es hýeste on héghte 91,
nowe es it wár thane it wás 113.

Von diesen fünf fällen schliessen sich übrigens drei (4, 74, 91) an stumpf endigende erste halbzeilen an, so dass im zusammenhang des verses der zweisilbige auftakt immerhin weniger als solcher empfunden worden sein mag, und der letzte (113) gehört einer überhaupt schlecht überlieferten zeile an (vgl. Holthausen s. 444). Bedenkt man nun, dass im ersten halbvers fast die hälfte aller fälle (32) so gebaut sind, so erkennt man deutlich, dass die durch die 'typen' angegebenen grenzen dem metrischen gefühl des dichters lebendig waren.

Prüfen wir nun den von Holthausen emendierten vers, so finden wir, dass die überlieferte form zwar seltenere aber vollkommen berechtigte rhythmische varianten darstellt: im ersten halbvers den typus BC^1, im zweiten C, während in Holthausens herstellung der zweite halbvers *vnto welth* [*þat is*] *wynnyng* einen fall von A mit mehrsilbigem auftakt böte, eine form, die sichtlich gemieden wird. Somit ist vom rhythmischen standpunkt aus gegen die überlieferung nichts einzuwenden, während die emendation Holzhausens bedenklich erscheint.

Dazu kommt noch, dass inhaltlich meines erachtens die überlieferte lesart viel besser anspricht als die Holthausens. *Welth* heisst ja im Mittelenglischen nicht bloss reichtum, son-

dern auch, seiner etymologie entsprechend, wohlbefinden, glück. So sagt im 24. Yorker Spiel Lazarus' schwester nach dessen tode: '*My welthe is went for euere*' (198/155), und in den 'Abenteuern Arthurs' klagt der könig nach einer schweren verwundung: *Alle the welthe of this worde thus a-way wytes* (ed. Ritson, XVII 7). Das Promptorium Parvulorum glossiert geradezu: '*Welthe, or welfare* Prosperitas, felicitas'. Im 16. jahrhundert ist diese bedeutung des wortes noch ganz lebendig (W. A. Wright, Bible Word Book, Sec. Ed. 1884 s. v., A. Schmidt, Shakespeare-Lexikon s. v.), und in der kirchensprache hat sie sich bis auf den heutigen tag erhalten: die Litanei bietet die gegenüberstellung *in all time of our tribulation, in all time of our wealth* (Wright a. a. o.), wie auch in der Authorised Version der Bibel *wealth and riches* Ps. 112, 3 lat. *gloria et divitiae* wiedergiebt. Auch das compositum *commonwealth* ist hier anzuziehen.

Noch prägnanter wird aber die bedeutung des wortes in der christlichen terminologie: es bezeichnet geradezu seelenheil, ewige seligkeit. In der nordenglischen legendensammlung (Altengl. Leg. ed. Horstmann, N. F. 1881) schliesst der erzähler öfter mit dem wunsche, durch die hilfe des heiligen in die ewige seligkeit einzugehen, die dieser bereits geniesst, und da gebraucht er für diesen begriff wiederholt den ausdruck *welth*. So: *He wis vs wiseli for to win Vnto þat welth þat he wons in* 155/286; ähnlich 148/440, 173/768. Mein verehrter freund A. E. Schönbach belehrt mich überdies, dass der in frage stehende vers wohl an das herrenwort Joann. 14, 6 anknüpft: '(*dicit ei Jesus*): *Ego sum via et veritas et vita; nemo venit ad Patrem, nisi per me*'. Hier wurde *via* schlechtweg als *via salutis* gefasst; Act. Apost. 16, 17 heisst es von denen, die Christi lehre vortragen, einfach: *qui annuntiant vobis viam salutis*. Das nimmt die spätere kirchensprache auf: die christliche religion ist *via salutis*, Christus ist *salvator*. Auch in den psalmen ist Gott die quelle alles heiles (glückes) z. b. 26, 1: *Dominus illuminatio mea et selus mea, quem timebo?* Danach heisst der in rede stehende vers in der überlieferten lesart: 'ich bin das leben und der weg zur erlangung des heils', er giebt einfach die worte Christi Joann. 14, 6 nach der kirchlichen interpretation wieder. Warum der dichter nicht den gewöhnlichen ausdruck für heil, *hele*, gebraucht, ist nicht

schwer zu ersehen: zu dem durch das bibelwort gegebene *way* benötigte er eine *w*-allitteration.

Auch gegen die hier vorliegende konstruktion ist nichts einzuwenden. Sie hat ihre seitenstücke in ausdrücken wie *thorugh bedes biddynge, thorugh penyes delynge,* wofür Mätzner III[3] 94 belege bringt.

Wie Holthausen den sinn des verses fasst, ist mir nicht ganz klar. In seiner besserung muss wohl *þat is wynnyng* relativsatz im anschluss an *welth* sein: er scheint mir auf jeden fall ein seltsamer und matter zusatz, uud unmöglich ist er, wenn meine darlegungen über die bedeutung von *welth* an dieser stelle das richtige getroffen haben.

Ich glaube somit, dass wir keinen grund haben, von der überlieferung abzuweichen, sondern vielmehr allen anlass, an ihr festzuhalten. Man kann nur im zweifel sein, ob nicht aus syntaktischen gründen im ersten halbvers der artikel zu ergänzen wäre: *I am* [*þe*] *lyfe and* [*þe*] *way.* Metrisch wäre diese besserung gleichgiltig.

2. Zu 428/52; 363/132, 367/254, 369/325, 379/368.

Aehnliche einwände sind auch gegen einige andere besserungen Holthausens zu erheben. Das 40. spiel, vom gang nach Emaus, ist im selben metrum geschrieben wie das erste. Wenn daher Holthausen in v. 52 (s. 428)

Whanne þat a spétyfful spére vn-to his hárte ránne

lesen will *to his harte*[*-root*] *ranne* (eb. s. 451), so übersieht er wieder eine eigentümlichkeit des stabreimverses. Wir haben vielmehr den typus C[1] vor uns, wie er auch sonst in diesem spiel vorkommt (74 b, 106 b, 173 b, 28 a). Gänzliches fehlen der allitteration im zweiten halbvers (die übrigens auch trotz der emendation sehr mangelhaft wäre) ist ebenfalls nicht unerhört (vgl. v. 75, 182, 186, 193). Es ist somit kein grund vorhanden, das zusammenstossen der hebungen zu beseitigen. Ja, nicht einmal zur streichung des *vn-* sind wir berechtigt. Die eingangssenkung der typen C und BC (C[1] und BC[1]) kann gerade so wie die mittelsenkung von A (A[1]) auch mehr als zweisilbig sein (wie in diesem stück in v. 28 a). Unserem modernen rhythmischen gefühl ist ja ein vers der form ××× ́ ́ sehr auffällig und fremdartig. Aber wer sich

in den mittelenglischen stabreimvers mit seinem eigentümlich unruhigen, aber um so eindringlicheren rhythmus einliest, wird bald von dieser empfindung frei werden und auch rein gefühlsmässig begreifen, was sich zunächst durch statistische untersuchung des wortgebrauches ergiebt.

Diese bemerkungen leiten uns zu einer gruppe von anderen fällen über, wo Holthausen durch streichung einer silbe rein anapästischen rhythmus herzustellen sucht. Sie gehören dem spiel von der Kreuzigung an (36). Die hier verwendeten strophen bestehen nicht aus den bisher behandelten vierhebigen versen, aber doch aus einer nahestehenden abart derselben, nämlich dreihebigen, die im übrigen denselben rhythmischen charakter haben. Es sind also gewöhnlich zwei senkungssilben zwischen je zwei hebungen vorhanden, aber auch drei oder nur eine sind möglich; nur völliges fehlen derselben scheint kaum vorzukommen. Offenbar ist dieser vers aus dem vierhebigen durch dieselbe analogiewirkung entstanden, die in der sprachentwicklung eine so grosse rolle gespielt hat. Wie viertaktige verse so häufig mit dreitaktigen wechselten, so stellte man den vierhebigen nun auch dreihebige zur seite. Nebeneinander treten sie uns z. b. in den vorhin berührten stücken (1, 40) entgegen, wo die dreihebigen die zweite strophenhälfte bilden. In der Kreuzigung erscheinen diese neben noch kürzeren und bilden den aufgesang, sowie die letzte zeile des abgesanges (abab bcbc | deeed).

Holthausen will nun in den versen

> þat dóulfully to déde þus is diȝt 132, 325, 368
> þus dóulffully to déde haue þei dóne 254

statt *doulfully* ein zweisilbiges wort und zwar *derfly* einsetzen (eb. s. 449 f.), um das metrum zu bessern. Nach dem dargelegten ist aber dreisilbige senkung in diesem vers historisch berechtigt und in der that zeigt eine durchsicht des stückes, dass sie auch sonst nicht selten vorkommt. Wenn wir sogar von den fällen absehen, wo die flexionsendungen *-es, -ed* eine der drei senkungssilben bilden (was übrigens kaum nötig wäre, vgl. Angl. XII 452), so bleiben noch folgende unbedingt sichere fälle übrig:

> Full spítously to spéde he were spílte 39
> Full mádly on þe móne for to mówe 78
> þat sódenly has lénte me my sight 302,

ferner 47, 188, 223, 338, 383, 392, 397. In einem fall:

Who trówes þou, to þi táles toke ténte 81

haben wir sogar vier senkungssilben, wofern nicht etwa doch *trowęs* zu lesen ist. Dazu kommt, dass die verbindung von *doulfull* mit *dede* und *dye* auch sonst vorkommt, und eine stehende formel zu sein scheint. Man vergleiche z. b.: *Was doulfully dight to the dying* 429/80; *þus with dole was þat dere vn-to dede dight* 430/106. Wir werden also auch hier bei den überlieferten lesarten beharren müssen.

GRAZ, am 24. Juni 1899. K. LUICK.

NACHRUF.

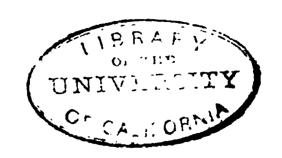
Mit innigem bedauern nehmen wir kenntnis von dem unerwarteten tode unseres verehrten kollegen prof. dr. Eugen Kölbing. Seine vielfältigen verdienste um unsere fachwissenschaft im einzelnen anzuführen, ist hier nicht der ort. Wir begnügen uns es auszusprechen, dass prof. Kölbing als einer der ersten eine gründliche kenntnis der mittelalterlichen englischen litteratur in sich vereinigte mit einer tief gehenden vertrautheit mit den nordischen litteraturen, sowie mit der altfranzösischen litteratur, und dass es ihm auf diese weise gelang, die vielfältigen zwischen diesen litteraturen bestehenden beziehungen blos zu legen und kritisch zu verwerten.

Dass in neuerer zeit prof. Kölbing diese seine unleugbare kritische begabung auch modernen englischen schriftstellern gegenüber zur geltung brachte, ist hinreichend bekannt.

Als das sicherlich nicht geringste seiner verdienste um unsere wissenschaft erwähnen wir aber, dass er die fachwelt mit der ersten der englischen sprache und litteratur allein und ausschliesslich sich widmenden zeitschrift beschenkte. Die zeitschrift „Englische Studien", deren prospekt er ende des jahres 1876 entwarf, hat Eugen Kölbing vom jahre 1877 an, dem erscheinungsjahre ihres ersten bandes, bis zur heutigen zeit mit geschick und unparteilichkeit geleitet und so vor allem den jungen aufstrebenden talenten die erste gelegenheit geboten, ihre kräfte zu zeigen und sich die ersten sporen zu verdienen.

Wir, als herausgeber der nur um ein jahr jüngeren Anglia, sind an erster stelle dazu berufen, dies verdienst Eugen Kölbing's hervorzuheben und ins rechte licht zu setzen. Wir verlieren in dem dahingeschiedenen nicht nur, wie alle anglicisten, einen liebenswürdigen und unermüdlich thätigen kollegen, sondern auch einen eifrigen, aber stets wohlwollenden vorkämpfer und mitstreiter auf unserem eigensten gebiete, dem der fachpublicistik.

Die herausgeber der Anglia.



SHAKESPEARE'S „LUCRECE".

Eine litterarhistorische Untersuchung.

III.

---

4. kapitel.

Stil.

Die folgende betrachtung verfolgt den zweck, den stil der „Lucrece" zu analysieren, die angewandten mittel poetischer technik festzustellen und zu ordnen. Ausserdem sollen die sprachlichen kunstformen im zusammenhang mit der dichtersprache dieser zeit betrachtet werden. Es wird sich dabei herausstellen, wie weit einerseits in Shakespeare's stil sich bereits seine individualität geltend macht, andererseits, welche moderichtungen der elisabetheischen litteratur in dieser periode dichterischen schaffens auf unsern dichter einfluss gewonnen haben. Dass solche einwirkungen stattgefunden haben, ist von vornherein anzunehmen. Kein dichter ist in seiner jugend von den litterarischen strömungen des tages unberührt geblieben. Goethe und Schiller haben wie andere dem zeitgeist ihren tribut gezollt, ehe ihre eigene persönlichkeit geltung gewann und sie selbst die litteratur in andere bahnen lenkten. So ist es naturgemäss leichter, in den jugendwerken auch unseres dichters fremde einflüsse festzustellen, als in den dichtungen seiner reife. Für die kenntnis der dichterischen entwickelung Shakespeares sind solche untersuchungen nicht ganz unwichtig. Eine umfassende arbeit über den stil des dichters fehlt bislang. Wurth hat über das wortspiel bei Shakespeare geschrieben.[1]) Bedeutend sind ferner Landmann's aufsätze über den euphuismus. Sie haben die übrigen forschungen über diesen

---

[1]) Wurth: Das Wortspiel bei Shakspere. Wiener Beitr. zur engl. Philologie. Wien, Leipzig 1895.

gegenstand berichtigt und Shakespeare's stellung zu jener stilrichtung im allgemeinen richtig charakterisiert. Weitere bibliographie über diesen punkt giebt Landmann in der einleitung zu seiner ausgabe des „Euphues" p. X und Wurth a. a. o. s. 157/8. Eine übersicht über die geschichtliche entwickelung von Shakespeare's stil finden wir in Sarrazin's „William Shakespeare's Lehrjahre"[1]) bei gelegenheit der besprechung der einzelnen jugenddichtungen. Andere arbeiten werden gelegentlich erwähnt werden.

Den dramen gegenüber sind die epischen dichtungen auch bezüglich der erforschung der poetischen sprache bisher stiefmütterlich behandelt worden. Aber gerade sie sind stilistisch hochwichtig. Man kann sagen, dass der schwerpunkt der dichterischen kunst in ihnen durchaus auf der formalen seite liegt. Und ausserdem bezeichnen sie den höhepunkt einer besonderen richtung des Shakespeare'schen stils, die auch in einigen der beliebtesten jugenddramen (z. b. Richard III und Romeo and Juliet) hervortritt und dem ruhigen beurteiler den genuss dieser kunstwerke trübt. Besonders in unserer zeit führt diese für das moderne empfinden unnatürlich verfeinerte sprache oft zu ungerechten urteilen über die betreffenden dramen schlechthin, während sich andererseits wieder die phantasie jugendlicher köpfe gerade an dem rhetorischen überschwange berauscht, der ja oft genug den kühnen situationen der jugenddramen entspricht. Der berechtigte kern jener abfälligen kritik lässt sich nicht wegleugnen; aber die billigkeit erfordert, dass wir bei der ästhetischen beurteilung die zeit, für die Shakespeare schrieb, nicht ausser acht lassen, sondern seine werke im rahmen der übrigen litteraturerzeugnisse dieser periode betrachten. Erst wenn wir erkannt haben, wie weit die erwähnten mängel eine ausgeburt des zeitgeschmacks sind, was hingegen auf des dichters eigene rechnung zu setzen ist, können wir dem kunstwerke voll gerecht werden. Es ist eben nicht anders: Der dichter schreibt in erster linie für seine zeitgenossen, und, um gelesen zu werden, hat auch der grösste genius den geschmacksthorheiten des lesenden publikums rechnung zu tragen.

Die erwartungen, mit denen man in stilistischer hinsicht

[1]) Litterarhist. Forsch. Heft V. Weimar 1897.

an ein gedicht dieser zeit herantritt, dürfen schon recht hoch gespannt sein, ohne dass man befürchten müsste, enttäuscht zu werden. Am schluss des 16. jahrhunderts hat die englische sprache bereits einen grad der vollendung erreicht, den sie nur noch wenig überschritten hat. Eine gewaltige umwälzung auf sprachlichem gebiete war gerade damals wenigstens in ihren fruchtbringenden bestrebungen ziemlich zum abschluss gelangt. Das verflossene jahrhundert hatte der englischen litteratur nicht nur neue anschauungen und neue stoffe zugeführt, sondern das werkzeug zu ihrem ausdruck, die sprache, gänzlich neu gestaltet. Auch hier erkennt man den gewaltigen einfluss der renaissance. An der sprache der alten klassiker sich zu bilden, ist in prosa und poesie das bestreben aller schriftsteller jener zeit. Teilweise sucht man dies durch direkte nachahmung der antike zu erreichen, uud da sind die muster natürlich besonders Plutarch, Seneca, Cicero, Horaz, Vergil, Ovid, da man die unendlich höhere vollendung der griechischen meister noch nicht durchschaute. Grösser aber noch ist der indirekte einfluss der antike, durch die vermittelung der spanischen, italienischen und schliesslich auch der französischen litteratur. Dies ist begreiflich. Denn auf dem wege über Italien, Spanien und Frankreich kamen ja die ideen der renaissance überhaupt nach England; dort hatte die entwickelung schon ihren höhepunkt erreicht, als hier sich die ersten regungen bemerkbar machten. So war man besonders in der ära der königin Elisabeth eifrig bemüht gewesen, an der verfeinerung der englischen sprache zu arbeiten. Poetiken und rhetoriken lieferten das rüstzeug für die praxis der litteraten. Hervorragende dichter, wie Sidney, nahmen selbst stellung zu stilistischen fragen. Zu welchem grade der vollendung die theorie der sprachkunst gediehen war, davon zeugt die bekannte poetik von Puttenham: The Arte of English Poesie (1587). Die menge des hier aufgestapelten materials ist erstaunlich. Sieben jahre nach dem erscheinen dieses buches wurde unser gedicht veröffentlicht. Betrachten wir Puttenham's poetik als massstab für die höhe stilistischer verfeinerung, die man damals in England bereits erreicht hatte, so kann es nicht wunder nehmen, wenn auch das vorliegende epos eine blütenlese sprachlicher kunstformen bietet.

Dem zwecke dieser untersuchung entsprechend, werden im folgenden diejenigen stileigentümlichkeiten, die für Shakespeare oder für seine zeit besonders charakteristisch sind, am ausführlichsten behandelt werden. Für die benennung der einzelnen figuren und für die disposition ist besonders Gerber: Die Sprache als Kunst (Bromberg 1871—4) massgebend gewesen. Daneben ist Wurth: Das Wortspiel bei Shakspere (s. o.) benutzt.

I. Wortfiguren.

In erster linie auffallend ist in „Lucrece“ die vorliebe für phonetische figuren.[1]) Und zwar werden gewisse figuren der wiederholung ganz besonders bevorzugt.[2])

Am meisten bemerklich macht es sich, wenn ein wort in unmittelbarer folge wiederholt wird (Epizeuxis). Zuweilen geschieht dies zur verstärkung:

too too oft (174). To thee, to thee my heav'd-up hands appeal (638). a thousand thousand friends (963). Look, look (1548). Woe, woe (1802) und alone, alone (795).

Aber in allen übrigen fällen liegt eine blosse tändelei vor. Besonders gern wird das reflexivpronomen wiederholt.

157 And for *himself himself* he must forsake
160 When he *himself himself* confounds
998 *Himself himself* seek every hour to kill
1566 Whose deed has made *herself herself* detest.

Aber auch andere worte werden so zweimal nach einander gesetzt.

59 Then virtue claims from *beauty beautie's* red;
96 Which having *all, all* could not satisfy.

Andere fälle finden sich vers 795 und 1210.

Hier ist die spielerei sofort zu erkennen. Mehr dem allgemeinen litterarischen gebrauche entspricht dagegen die wiederholung eines worts am beginn des satzes (bezw. verses), die anapher. Sie ist ebenfalls häufig vertreten z. b. 918 ff.:

Guilty thou art of murther and of theft,
Guilty of perjury and subornation,

---

[1]) Bei Gerber unter „Wortfiguren“ bd. II, 1, 183 ff.

[2]) Sarrazin hat auf diese eigenart der jugenddramen wohl zuerst mit nachdruck hingewiesen. Vgl. seine aufsätze in Shakespeare-Jahrbuch bd. 23 und 32 und „W. Shakespeare's Lehrjahre“ s. 139 etc.

Guilty of treason, forgery and shift,
Guilty of incest, that abomination;[1])

Wiederholung desselben wortes am ende zweier auf einander folgender sätze (Epiphora) kommt nicht vor.

Selten ist auch der fall, dass dasselbe wort am anfang und ende eines satzes (bezw. verses) steht (symploke):

vgl. 700 Devours — devouring,
978 Stone — stones,
964 Lending — lends,
980 Wilder — wildness,
1044 In vain — in vain.

Besonders auffällig ist das fehlen der epanalepsis (anadiplosis), d. h. der wiederholung des schlussworts eines satzes zu anfang des folgenden. In der zeitgenössischen poesie ist diese figur sehr beliebt; besonders bei Watson ist sie häufig zu finden.[2]) Auch bei Shakespeare kommt sie sonst vor.

(Richard III, 4, 4 vers 361 f.:

O no, my reasons are too *deep and dead;*
Too deep and dead, poor infants, in their grave.)

Wird die epanalepsis weiter fortgesetzt, so erhalten wir die gradatio oder klimax. Diese ist in „Lucrece" vertreten. Beispiel 435 ff.:

His drumming heart cheers up his burning eye,
His eye commands the leading at his hand
His hand, as proud of such a dignity,
. . . . march'd on . . . .

Aehnlich noch 145—154, 414/5.

Sarrazin machte zuerst in seiner schrift über Thomas Kyd s. 3 auf den gebrauch dieser stilfigur bei Kyd und Lodge aufmerksam. In den „Lehrjahren" s. 223 f. (zu s. 99) vermerkt derselbe die anwendung der gradatio auch für Shakespeare's „Comedy of Errors". Dieselbe ist auch sonst bei unserm dichter vertreten, z. b. Richard 3. V, 3, 193; Heinrich 4. I V, 4. 80 ff.

[1]) Andere beispiele: vers 197—199; 435 ff.; 491—493; 521 f.; 568 ff.; 793 f.; 841 f.; 883 ff.; 889 ff.; 897—899; 918 ff.; 939 ff.; 981 ff; 988 ff.; 1023 ff.; 1105 f.; 1199 ff.; 1466 ff.; 1485 ff.; 1835 ff.

[2]) Vgl. z. bsp. „Tears of Fancie" (ed. Arber), sonnet 42, zeile 4, 6, 10, sonnet 44, zeile 2, 8, sonnet 45, zeile 11 etc.



Ferner fand sie sich bei:

Greene (Miscellaneous Poems ed. Dyce s. 285 ff.) s. 319 a, zeile 1—3.
Watson (Poems ed. by Arber)
s. 77[1]) } Hecatomp 63, zeile 5 f.; 17 f.
s. 99
s. 100 } z. 1 ff.
s. 51 zeile 5—8 } sonnets (Tears of Fancie).
s. 56 „ 1 f.
Sidney (Poems ed. by Grosart) bd. I Astrophel and Stella,
1. z. 3 f.; 2. z. 3—7; 44 z. 1—4; 68, z. 9—11.
„Songs in Astrophel" s. 177 ff.,
bd. II Arcadia X, zeile 437,
„ III (s. 14) LXV, z. 5 ff.
Walter Raleigh (Poems ed. by Hannah. London 91)
X, s. 10 („Fain would I, but I dare not).
Daniel: Complaint of Rosamund. Vers 134—137; 514—516.

Aus den angeführten beispielen geht hervor, dass die figur weit verbreitet war und jedenfalls derselben strömung, welche die wortwiederholungen überhaupt begünstigt, ihre beliebtheit verdankt.

Ausser diesen fällen, in denen die wiederholung des wortes an eine bestimmte stellung desselben im satze gebunden ist, liebt Shakespeare auch sonst, irgend ein wort in demselben sinne an beliebigem orte in kurzem abstande noch einmal zu setzen. Wurth[2]) nennt diesen gebrauch nach englischem muster *„affecting of words"*.

Oft soll, wie Wurth richtig bemerkt, der begriff des wortes eindringlich hervorgeboben werden. Es zeigt sich dies bisweilen schon äusserlich darin, dass in antithetisch oder parallel neben einander gestellten sätzen die wiederholten worte einander entsprechen. Dies „affecting" ist so häufig, dass es unbedingt jedem leser auffallen muss.

Beispiele sind:

itself-itself (vs. 29), virtue-virtue (59 f.), gain-gaining (131), death-death (133), having-we have-we have (151—3) etc. etc.

Oft kann kaum noch von einer verstärkung des begriffs die rede sein, wenigstens nicht von einer solchen, die sinn hätte. Hierfür sind besonders die (von Sarrazin, Sh. Jahrb. 32 bereits citierten) verse 990 ff. charakteristisch:

---

[1]) Vgl. Sarrazin, Kyd s. 7.
[2]) a. a. o. s. 142.

„Let him have *time* to mark how slow *time* goes
In *time* of sorrow, and how swift and short
His *time* of folly and his *time* of sport
And ever let his unrecalling crime
Have *time* to wail th'abusing of his *time*.

Diese siebenfache wiederholung des wortes time kann man nur auf die freude am klangspiel zurückführen.

Besonderer art ist die „malende" wiederholung in vers 1487 f.: „friend by friend". Auch die nachdrückliche (emphatische) verdoppelung im anruf („Daughter, dear daughter!" in vers 1751 und „Then *live*, sweet Lucrece, *live* again!" in 1770) fällt nicht eigentlich unter die rubrik des „affecting".

Nahe verwandt ist dagegen die stilmanier, welche Wurth[1]) als „etymologische figur" bezeichnet. Sie entsteht „durch gegenüberstellung von wörtern desselben stammes in verschiedener ableitung, flexion etc. und ist mit irgend einem, wenn auch noch so leisen sinnspiele verbunden". — Die etymologische figur ist also halb klangspielerei, halb wortspiel. Ebenso wie das „affecting"[1]) ist sie in unserm epos am stärksten unter allen Shakespeare'schen dichtungen vertreten. Beispiele:

untimely-timeless (43 f.), wel-welcom'd (51), golden-gild (60), inward-outward (91), obtain-abstaining (129 f.), proposed-supposed (132 f.), profit-surfeit (138 f.), something-nothing (154), truth-self-trust (158), enforc'd-force (181), justly-unjust (189) etc. etc.

Eine mittelstufe zwischen lautspiel und doppelsinn bildet auch das spiel mit der wiederholung der wörter und der inversion der wiederholten wörter[2]) (antimetabole). Auch auf das vorkommen dieser figur hat Sarrazin bereits hingewiesen.[3])

Sie ist in „Lucrece", wie alle manierierheiten der jugendperiode, ebenfalls besonders häufig angewandt.

---

[1]) Zur deutlichen scheidung vom „affecting" bezeichne ich als etymologische figur nur die wiederholung desselben stammes in verschiedener ableitung oder funktion z. b. substantiv und verb, simplex und kompositum; verschiedene komposita. Denn m. e. ist bei blosser verschiedenheit der flexion kein sinnspiel vorhanden.

[2]) Wurth a. a. o. s. 99.

[3]) „Lehrjahre" s. 138, 217.



Beispiele:

vs. 128 [Tarquin lay revolving]
The sundry dangers of *his will's obtaining*
Yet ever to *obtain his will* resolving
144 That *one for all and all for one* we gage
401 O *modest wantons, wanton modesty.*[1])

Auch bei der antimetabole tritt das sinnspiel bald mehr bald weniger stark hervor. In vielen fällen dient die figur zur verstärkung der antithese.

Derselben quelle, der die neigung zur spielerei mit wiederholten worten entspringt, verdankt auch das eigentliche „Wortspiel" seine entstehung. Auf die einzelnen unterabteilungen, die Wurth in seinem oben genannten buche macht, kann hier natürlich bei dem beschränkten stoff keine rücksicht genommen werden. Doch sei unterschieden zwischen wortspiel und klangspiel. — Wurth hat eine anzahl von wortspielen bereits angeführt, doch erwies sich eine nachlese als nicht unergiebig. Der vollständigkeit wegen sind im folgenden alle fälle gegeben, die von Wurth bereits erwähnten mit * bezeichnet:

* Vers 21 peer-peerless.
* „ 61 shield (= „schild" und „Wappenschild").
* „ 476 f. colour-colour (bei Wurth als „malendes" wortspiel a. a. o. s. 230).
„ 624 f. command = „herrschende stellung" und „durch befehl zurückhalten".
* „ 672 doom = „untergang", „urteil" (gesucht!).
„ 1131 strain-strain = „tune", „filter".
„ 1191 dear = „precious" und „beloved".
* „ 1205 f. oversee = „superintend" und „confound".
* „ 1209 faint = „mut verlieren" und „schwach".
„ 1233 pretty = „ziemlich" und „hübsch".
„ 1327 f. part 1. = körperteil, 2. zufallende rolle, 3. teil, bruchteil.
* „ 1336 woe-woe (W. a. a. o. s. 84 sehr gesucht!).
* „ 1434/5 light = „hell" und „leicht").
* „ 1473 fond = „silly" und „tender".
* „ 1491 bright (= illustrious und „hell".
?* „ 1554 balls = „kugel" und „augapfel" (nach Schmidt; vgl. Wurth a. a. o. s. 37).
* „ 1574 heavy = „schläfrig" und „schwer".

[1]) Weitere proben vgl. vers 402 f.; 406; 600 f.; 660; 954; 978 (1148?); 1531; 1556 f.; 1646 f.

Vers 1693 arms = „arme“ und „wappen“ (sehr gesucht!).
* „ 1814 habit = „gewohnheit“ und „kleidung“ (gesucht!).
„ 1814 f. shallow = „närrisch“ und „seicht“ (der doppelsinn entsteht durch die antithese zu deep).

Ausserdem seien noch erwähnt vers 346: fair fair; und vers 1602: dear dear, fälle, in denen epizeuxis mit wortspiel vereinigt ist; sie sind bei Wurth nicht angeführt.

Laut- oder klangspiele.

Vers 41 f vaunt-want (homonymenspiel).
342 prey-pray „
* 579 shoot und suit (Wurth a. a. o. s. 121 sehr gesucht!!)
597 shape-shame.
823 root-rotted.
* 1188; 1202 ff. shame-fame.
1299 wit-will (Assonanzspiel). [1])

Die bei Wurth ebenfalls unter den „lautspielen“ angeführten „allitterationsspiele“ (vers 578, 879, 1240) finden in dieser abhandlung bei der besprechung der allitteration ihren platz.

Zu den figuren der wiederholung gehört auch das Polysyndeton. [2]) In Lucrece ist es seltener: vers 848 ff. (or-or-or-or) und 1465 ff. (and-and-and).

Figuren der weglassung [3]) sind für unser gedicht weit weniger charakteristisch.

Asyndetische nebeneinanderstellung von worten kommt nicht gerade selten vor, ohne aber besonders auffällig zu werden. Z. b. vers 45 f.:

His honour, his affairs, his friends, his state
Neglected all, ...

Aehnlich vers 335, 499, 654 etc.

Asyndetische satzverbindung findet sich zuweilen bei antithesen (z. b. vers 735 ff., 913 f. etc.), häufiger bei anführung von beispielen, wie vers 869 ff., 997 ff. und in andern fällen der noch zu besprechenden „amplificatio“.

---

[1]) Fraglich erscheint, ob ein homonymenspiel vorliegt in 692 f.
Pure Chastity is rifled of her store
And Lust the thief far *poorer* than before.

[2]) Gerber II, 1, s. 211 ff.

[3]) Gerber II, 1, 213 ff.



Erwähnt sei noch, dass ellipse, d. h. verkürzung des satzes, auch nicht gerade selten ist (z. b. vers 668, 676, 931, 1069, 1190, 1221 etc.). Doch ist der gebrauch weder der form nach, noch durch seine häufigkeit auffallend.

II. Sinnfiguren.

Die vorliebe Shakespeare's für pleonastische ausdrucksweise ist oft bemerkt[1]) und tritt auch in unserm gedichte hervor.

Pleonastisch ist der gebrauch des epitheton ornans. Das bestreben, die substantive möglichst mit einem passenden beiwort auszustatten, ist schon in den ersten versen so augenfällig, dass es unnötig ist, beispiele hierfür anzuführen. Verstärkt wird die wirkung der epexegese häufig noch dadurch, dass substantivum und beiwort allitterieren. Es sei hier auf den betreffenden abschnitt unter „allitteration" verwiesen.

Auch anderweitige häufung der ausdrucksweise findet sich nicht selten. So stehen oft mehrere adjektive nebeneinander (vers 150, 161, 175, 528, 771, 945, 970). Abundanz des verbums zeigt vers 1173; umschreibung desselben begriffes, bezw. mehrfache bezeichnung eines gegenstandes in verschiedener auffassung vers 221 ff., 428 ff., 764—770! 886 und 888, 925 ff., 1016 f., 1293.[2])

Ohne zweifel soll letztere art von pleonasmus zur charakteristik leidenschaftlicher erregung dienen und ist als solche auch durchaus nicht unwirksam. Aehnlich ist der erzielte effekt in vers 1293:

A letter to my lord, my love, my dear,

wo die beiden letzten epitheta als kosende parenthese, als selbstgespräch aufzufassen sind.

Rein rhethorisch ist es, wenn derselbe begriff in anderer form (durch ein synonym) wiederholt wird.

Solche fälle sind:

Vers 620. Authority for sin, warrant for blame
„ 827 f. O unseen shame! Invisible disgrace!
O unfelt sore! crest-wounding, private scar
„ 731 f. Bearing away the wound that nothing healeth
The scar that will despite of cure remain.

---

[1]) Für Venus und Adonis ist zu verweisen auf Sarrazin a. a. o. s. 147 f.
[2]) Ueber diesen punkt näheres in kap. VI.

Hier geht die abundanz ins phrasenhafte über.

Aehnlich werden auch ganze gedanken in synonymen sätzen wiederholt. Z. b. 1396/7:

> The face of either cipher'd either's heart;
> Their face their manners most expressly told.

vgl. noch vers 966, 1186—1190, 1404 f.

Hier dürfte auch der passende ort sein, einer stileigentümlichkeit zu gedenken, die ebenfalls mit Shakespeare's neigung zur abundanz des sprachlichen ausdrucks zusammenhängt, nämlich seines bestrebens, einen gedanken durch eine menge von beispielen zu erläutern. Diese ausschmückung der rede wird bald als „amplificatio" bald als „expolitio" bezeichnet. Obwohl sie nicht eigentlich zu den rede-figuren gehört,[1]) sondern als eine besondere art der beschreibung und darstellung anzusehen ist, erwähne ich sie doch an dieser stelle, da sie einerseits ohne zweifel mit den erscheinungen des pleonasmus verwandt ist und andererseits dem streben nach stilistischer feinheit ihre beliebtheit verdankt. Shakespeare wendet die amplificatio besonders in den dichtungen seiner jugendperiode nicht selten an. Sie entspricht dem reichtum seiner phantasie und der vorliebe für bildlichen ausdruck, die stets als besonderes merkmal seiner muse anerkannt ist. Nun ist gewiss die schönheit der angewandten bilder unbestreitbar, auch ist meist die eintönigkeit durch geschickten wechsel in der äusseren form — rhetorische fragen, antithesen, sentenzen lösen einander ab — vermieden: der bau der perioden ist sogar oft sehr wirkungsvoll. Trotzdem muss zugegeben werden, dass zuweilen das mass des guten überschritten ist. Und zwar tritt gerade in unserem epos die übertreibung besonders grell hervor, bedeutend mehr als in Venus and Adonis.[2]) Man braucht nicht so weit zu gehen, wie Hazlitt, der in bezug auf die häufige verwendung dieses darstellungsmittels in Shakespeare's epen bemerkt „a beautiful thought is sure to be lost in an endless commendation of it".[3]) Aber es ist nicht zu leugnen, dass die überlange ausspinnung

[1]) Gerber a. a. o. II, 2, s. 9.

[2]) Für „Venus" vgl. als beispiele für die amplificatio: vers 355 ff., 387 ff., 397 ff., 415 ff., 523 ff., 559 ff., 565 ff., 573 ff., 739 ff.

[3]) Dowden, Shakespeare s. 52.

einzelner gedanken schliesslich ermüdet und mindestens dem modernen leser den genuss sehr beeinträchtigt. Eins der weniger manierierten beispiele möge hier platz finden. Vers 211:

> What win I, if I gain the thing I seek?
> A dream, a breath, a froth of fleeting joy.
> Who buys a minute's mirth to wail a week?
> Or sells eternity to get a toy?
> For one sweet grape, who would the wine destroy?
> Or what fond beggar, but to touch the crown,
> Would with the sceptre straight be strucken down?

Man sieht hieraus, dass in des meisters hand die expolitio wirklich ein schmuckmittel der poesie ist. Doch zu häufig verwandt verliert sie ihren reiz. Auch fehlen beispiele krasser übertreibung durchaus nicht. So besonders vers 1107 ff., wo ein gedanke in zehnfacher (!) form ausgeführt ist, ja in dem folgenden monolog der Lucretia noch fortgesponnen wird.[1])

Dies möge über den pleonasmus und seine erscheinungsformen in „Lucrece" genügen. Figuren der **steigerung** oder übertreibung im ausdruck kommen äusserst selten vor. **Hyperbeln** könnte man etwa finden in ausdrücken wie „a world of harms" (vers 28, in damaliger poesie sehr gebräuchlich!); a dream, a breath, a froth of fleeting joy (vers 212); a thousand, thousand friends (vers 963).

Incrementum, d. h. begriffliche steigerung, liegt nur vor in vers 909:

> Wrath, envy, treason, rape and murders fell.

Auch figuren der **unterbrechung** (Aposiopesis), **beschränkung** (Paraleipsis) oder **abschwächung** (Litotes) kommen kaum vor.

Wir wenden uns demnächst zu der äussern gestaltung des **satzbaus**. Bei besprechung der amplificatio haben wir bereits der bunten mannigfaltigkeit der form, in der dieselbe erscheint, gedacht. Die darstellung und erzählung ist, wie im vorigen kapitel ausgeführt wurde, äusserst lebendig und dramatisch. Dem entspricht auch die beliebtheit aller **rhetorischen satzformen**.

---

[1]) Weitere beispiele sind: vers 87 f., 211 ff., 268 ff., 334 ff., 353 ff., 491 ff., 527 f., 617 ff., 647 ff., 703 ff., 848 ff., 869 ff., 889 ff., 904 ff., 1004 ff., 1025 ff., 1073 ff., 1094, 1109 ff., 1114 ff., 1158 ff., 1170—1174, 1240 ff., 1254 ff., 1324 ff., 1573 ff.

Der gebrauch der antithese, der schon in früheren dichtungen in weitem umfange vorhanden war,[1]) hat hier seinen höhepunkt erreicht. Einzelne worte wie ganze sätze werden einander gegenübergestellt. Die wortantithese erscheint häufig als etymologische figur (z. b. something-nothing (vers 154); justly-unjust (189) etc.). Antithetische sätze dienen, wie oben bemerkt, der amplificatio. Oft wird auch die allitteration zur stärkeren hervorhebung angewandt. Diese verbindung von antithese und lautspiel ist ein hauptcharakteristikum des „euphuismus".[2]) Beispiele sind vers 213, 1236, 1240, 1309, 1478, 1571.[3]) Stärker wirkt noch die übereinstimmung der einander gegenübergestellten worte in einer ganzen silbe; z. b.

Vers 527 The fault *unknown* is as a thought *unacted*; 753 unseen-untold; 844 dishonour-disdain; 1766 surcease-survive.

Diese fälle nähern sich der „figura etymologica". Dort liegt die übereinstimmung der betreffenden worte im stamm, hier in der näheren bestimmung.

Ueber die verwendung der antimetabole zur antithese wurde bereits gesprochen.

Alle beispiele für die verwendung von sprachlichen gegensätzen aufzuführen, würde zu weit führen. Hier möge nur hingewiesen sein auf die antithesen-gruppen: vers 736—746; 869—872; 889—893.

Häufig ist mit der gegenüberstellung von sätzen zugleich satzparallelismus verbunden, d. h. wiederkehr gleichgegliederter satzteile, z. b. vers 290 f., 687 f., 904 f., 906 f.

Aber auch ohne antithese kommt „parisosis" vor; vgl. vers 239 f., 306 f., 577 f., 582 f., 584 f., 1105 f., 1357 f.

Die antithese gehört nicht eigentlich zu den rhetorischen figuren,[4]) dagegen ist hierher zu rechnen die rhetorische frage. Der häufige gebrauch derselben ist für Shakespeare charakteristisch.[5]) Auch hier weise ich für „Lucrece" nur auf ganze gruppen hin: vers 612 f., 618; 613 f. — 848, 849, 850, 851/2 — 897, 899, 900, 901.

---

[1]) Sarrazin, „Lehrjahre" s. 132 f., 138, 217.
[2]) s. u. s. 36 f.
[3]) s. s. v. allitteration.
[4]) Wenigstens ist sie bei Gerber nicht unter denselben vermerkt.
[5]) Sarrazin, Lehrjahre s. 190.

Beliebt ist ferner der rethorische ausruf, die exclamatio. Auch sie giebt der sprache einen erregteren, leidenschaftlichen schwung und entspricht insofern dem charakter des gedichts. Beispiele 22, 23—25; 48 f., 197—200 (!), 257, 274 etc. etc.

Nicht selten erscheint die exclamatio als apostrophe; d. h. die aussage über einen gegenstand wird zur anrede an denselben durch personifikation (beispiele vers 764, 799 ff., 806, 876, 925, 930, 1088, 1125).

In andern fällen ist der ausruf als parenthese eingeschoben (401, 464, 465, 1345).[1])

Erwähnt werden mag als rhetorische figur auch die „paromologia", und zwar deshalb, weil dieselbe von Puttenham[2]) gelobt wird als „figure of admittance" („I know — yet ..."). Sie findet sich in „Lucrece" vers 491 ff., 502 ff.

Sehr wirksam ist der dialogismus,[3]) für den dramatischen monolog vorzüglich geeignet.[4]) Wir treffen diese figur in unserem gedichte als widerlegung eines selbst gemachten einwandes vers 239—243 und 1048—1050; vielleicht auch vers 841 f.:

Yet am I guilty of thy honours wrack
Yet for thy honour did I entertain him.[5])

Der dialogismus ist gerade im „euphuismus", dessen wesen auf der ausbildung rhetorischer formen beruht, besonders beliebt.[6])

Ebenfalls ein merkmal der lebhaften erzählungsart ist die figur der vergegenwärtigung, d. h. der gebrauch des präsens statt des präteritums. Sie ist in den erzählenden und schildernden teilen stark vertreten (vers 3 f., 46 ff., 73 ff., 78 ff., 86 ff. etc. etc.).

---

[1]) Bei dieser gelegenheit sei bemerkt, dass sich Shakespeare von einer manierierten anwendung der exclamatio in parenthese, verbunden mit wiederholung des vorhergehenden worts, die wir sonst in dieser zeit häufiger finden, fernhält. Bsp. Sidney: Astrophel and Stella I, 2:

„That she — *dear Shee* — might take some pleasure of my paine."
Bes. für Greene fanden wir diese form geradezu charakteristisch. (Bsp. Misc. Poems ed. Dyce 289 a z. 8 v. u., 290 a z. 4 v. u., 291 a 7 f. v. u., 293 b sonn. zeile 9 etc. etc.

[2]) a. a. o. s. 235.

[3]) Gerber II, 2, 288.

[4]) Vgl. Richard 3. V, 3, 177 ff.

[5]) Shakespeare persiffliert diese figur in Gentlemen II, 1, 121 ff.

[6]) Landmann: Der Euphuismus s. 15 f.

Die vorliebe für den gebrauch der sentenz ist unverkennbar. Oft ist sie in die erzählung und rede eingeflochten, an anderer stelle krönt sie den zierlichen bau einer periode. Sehr häufig aber stehen ganze gruppen zusammen (vers 268—270; 705—715(!); 869—875; 936—959(!); 1004—1008, 1009—1013; 1114—1120; 1240—1260(!); 1324—1330). Hier dient die sentenz fast überall der oben besprochenen amplificatio.

Unter eine besondere rubrik gehört der gebrauch von paradoxon und oxymoron.[1]) Allzu häufig sind diese redefiguren nicht angewandt.

Oxymora sind:

	niggard prodigal (79),
Vers 97	But *poorly-rich* so wanteth in his store
„ 140	That they prove bankrupt in this *poor-rich* gain
„ 660	Thou *nobly base*, they *basely dignified*
„ 730	A captive victor that has lost in gain.

ausserdem: cursed-blessed (866), dying life (1055), helpless help (1056), lifeless life (1374).

Vers 97, 140, 730 enthalten zugleich paradoxa, ausserdem vers 557, 659, 1557, 1651.

Zum schluss dieses abschnitts sei noch einer stilmanier gedacht, die wir in keiner der uns bekannten forschungen erwähnt fanden, die jedoch in der zeitgenössischen litteratur nicht ganz selten und für die hochgradige überfeinerung des stils sehr bezeichnend ist.[2]) Sie besteht in einer zersprengung des satzgefüges (hyperbaton), der art, dass verschiedene gleichartige satzbestandteile (subjekte, prädikate etc.) in einer gruppe nebeneinander stehen und ihnen die entsprechenden satzglieder ebenso aneinander gereiht gegenübergestellt werden. Als beispiel diene der bekannte vers aus Hamlet (III, 1, 159):

The courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue, sword.

Aehnlich Lucrece 615 f.:

For princes are the glass, the school, the book
Where subjects eyes do learn, do read, do look.

Wie aus den beispielen hervorgeht, wird eine streng logische reihenfolge nicht inne gehalten. — Beispiele aus „Lucrece“ sind noch vers: 1791; kürzer: 168; 238; 902; 1199.

---

[1]) Gerber II, 2, 71 ff.

[2]) Vgl. Gerber über „versus paralleli“ II, 2, s. 132 und zu „Prosynapantesis“ I, 590.



Bei Shakespeare ist diese manier öfter vertreten, wie schon das beispiel aus Hamlet zeigt. Erwähnt sei noch Venus and Adonis vers 51; 437. Vermutlich wird sie jedoch mehr auf die jugendlichen dichtungen beschränkt sein.[1])

Allitteration.

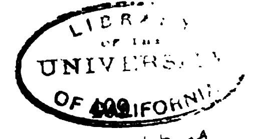
Der schmuck der allitteration ist in „Lucrece" in sehr starkem masse verwandt. Dies entspricht durchaus der auch sonst stark hervortretenden begünstigung phonetischer figuren. Da eine systematische, vollständige behandlung des gebrauchs der allitteration bei Shakespeare bisher nicht vorliegt, so wird die feststellung des umfangs dieser verwendung für unser gedicht nicht ganz ohne wert sein. Leider konnte aber aus demselben grunde nicht angegeben werden, ob sich in den dramen eine gleich starke vorliebe für die allitteration zeigt, und ob ein unterschied im gebrauch derselben die verschiedenen perioden von Sh.'s dichterischer thätigkeit charakterisiert. Für „Venus und Adonis" ergab sich ziemlich dieselbe häufigkeit wie für „Lucrece".

Die allitteration im Englischen[2]) ist nach dem verfall der allitterierenden langzeile aus dem dienst der metrik in den der poetik übergetreten. Die gesetze allitterierender dichtung sind im 16. jahrhundert vergessen; der umfang ihrer verwendung wird dadurch nicht geringer. Die vorläufer Sh.'s, besonders die lyriker, huldigen fast ausnahmslos derselben vorliebe für diese ausschmückung ihrer poetischen werke. Man würde fehl gehen, wollte man aus den verspottungen der allitteration bei Sidney, Peele, Gascoigne schliessen, dass diese dichter von ihr überhaupt nichts mehr hätten wissen wollen und sie nicht mehr benutzt hätten. Nur das übermass wird

---

[1]) Als beispiele in gleichzeitiger dichtung fanden wir:
Sidney (ed. Grossart):
Vol. I. Astrophel 32, zeile 107,
„ II. Pansies 3. und 4. (zwei ganze gedichte!),
„ III. Arcadia 64 (ein ganzes gedicht).
Raleigh (ed. Hannah):
s. 10 „In the Grace of Wit, of Tongue and Face" z. 1 ff.

[2]) Für die folgende einleitung ist teilweise Schipper: Englische Metrik (Bonn 1888. Bd. 2, s. 71 ff.), der die frage der allitteration im Neu-Englischen sehr übersichtlich behandelt, benutzt.



getadelt. Noch Puttenham[1]) gesteht offen sein wohlgefallen an der allitteration ein, aus euphonischen gründen. So finden wir dieselbe denn auch bei Shakespeare häufig genug angewandt und zwar in drama, epos und sonett. Zum belege verweise ich auf die arbeiten von Seitz über diesen gegenstand.[2])

A. Allitterierende bindungen.[3])

I. Wiederholung eines wortes in derselben form oder mit geänderter flexion. Hierfür kann auf den betreffenden abschnitt unter „phonetische figuren“ verwiesen werden.

II. Wörter desselben stammes sind träger der allitteration. Die hierher gehörigen beispiele fallen unter den begriff der „etymologischen figur“.

III. Allitterierende bindungen, in denen eigennamen vorkommen:

Tarquins tent (15), At Time, at Tarquin and uncheerful Night (1024), Kept for heav'n and Collatine (1166), from the towers of Troy (1382), Gazing upon the Greeks (1384), Till she despairing Hecuba beheld (1447), Priams painted wound (1466), subtle Sinon (1541), senseless Sinon (1564), Where shall I live, now Lucrece is unlived (1754).

IV. Grammatisch zusammengehörige worte sind verbunden.

1. Substantiv abhängig von substantiv:

the owner's arms (27), fair face's field (72), want of wit (153), a minute's mirth (213), sorrow to the sage (222), author of their obloquy (523), birth-hours-blot (537), host of heaven (598), load of lust (734), carrier of grisly care (926), watch of woes (928), father of his fruit (1064), mark of modesty (1220), authors of their ill (1244), press of people (1301), wind of words (1330), word of woe (1605).

---

[1]) a. a. o. s. 185 u. 261 s. v. „Parimion“ und „Tautologie“.

[2]) Seitz: Die Allitteration im Englischen vor und bei Sh. Prgr. d. höhern Bürgerschule zu Marne 1875.

M. Zeuner (Die All. bei neuenglischen Dichtern. Halle 1880. Diss.), der zuerst die regeln aufstellt, nach denen die allitteration im Neu-Englischen zu beurteilen, weist zuerst Seitz verschiedene methodische fehler nach. Die folgende untersuchung ergab, dass auch das material sehr lückenhaft ist.

[3]) Bei der einteilung des stoffes folge ich grösstenteils derjenigen, die Kölbing in seiner einleitung zu Byron's „Siege of Corinth“ (Berlin 1893) s. 43 ff. giebt.

2. **Substantiv als subjekt, objekt oder nähere bestimmung mit dem verbum verbunden:**

quench the coal (47), when beauty bragg'd, virtue would blush (54), When beauty boasted blushes (55), The niggard prodigal, that prais'd her so (79), his eyes were open'd (105), lend his light (164), Now serves the season (166), the lustful lord leap'd (169), As from this cold flint I enforc'd this fire (181), bear-blame (224), extreme fear can neither fight not fly (230), Work upon his wife (235), fault finds (238), by a painted cloth be kept in awe (245), on lawn we lay (258), Sad pause beseems the sage (277), in the self-same seat sits Collatine (289), the wind wars with the torch (311), attend the time (330), Pain pays the income of each precious thing (334), The powers to whom I pray (349), Who sees the lurking serpent steps aside (362), Cozening of a lawful kiss (387), adorn the day (399), ambition bred (411); her lady lies (443), Beating her bulk (467), Under that colour am I come (481), work my way (512), hang their heads (521), blurred with-bastardy (522), some-gust doth get (549), feeds-his vulture folly (556), to the oratory adds more grace (564), She puts the period often from his place (565), bent his bow (580), end thy ill aim (579), man were mowed with woman's moans (587), Lust shall learn (617), his uncontrolled tide turns not (645 f.), the load of lust he left (734), perplexed in greater pain (733), beating on her breast (759), Muster thy mists to meet (773), hang their heads (793), bear-blows (832), toads infect fair founts (850), Sits Sin to seize the souls (882), the vestal violate her oath (883), the widow weeps (906), crosses keep (912), eat up errors (937), calm contending kings (939), To wrong the wronger till he render right (943), To blot old books (948), make amends (961), time to tear (981), coming from a king (1002), the moon-is miss'd (1007), fold my fault (1073), fly with the filth away (1010), Lends light (1083), day has nought to do, what's done by night (1092), Continuance tames (1097), Make his moans mad with their sweet melody (1108), T'is double death to drown in ... (1114), To see the salve (1116), beasts bear (1148), over-wash'd with woe (1225), the sun being set (1226), formed by force (1243), can cover crimes (1252), the cause craves haste (1295), To see sad sights (1324), woe has wearied woe (1363), means to mourn (1365), rage and rigour roll'd (1398), to mock the mind (1414), weapons wield (1432), find a face (1444), cares have carved (1445), distress and dolour dwell'd (1446), give grief (1463), welcome woe (1509), hearts have (1512), lurk in such a look (1535), flatter fools (1539), beaten from her breast (1563), colour kill'd with deadly cares (1593), spite has spent (1600), behold his haste (1668), that blow did bail (1725), bubbling from her breast (1737).

3. **Verbum mit verbum oder adverb verbunden:**

guiltless she gives good cheer (89), betake him to retire (174), straight be strucken down (217), have him heard (306), sound-sleeping (363), keep enclos'd (378), march'd to make his stand (438), much amaz'd (446), doth but dally (554), hence to heave (586), wip'd away (608), he

faintly flies, sweating with guilty fear (740), muster thy mists to meet (773), immodestly martyr'd (802), tie to attend (818), to make him moan (977), bought basely (1067 f.), Grossly engirt (1173), spotted, spoil'd (1172), to weep are often willing (1237), Bid thou be ready by and by to bear (1295), Her earnest eye did make him more amaz'd (1326), hid behind (1413), bears back all boll'n and red (1417), forc'd him on so fast (1670), guides this hand to give (1722), last no longer (1765), make it more (1789).

4. **Substantiv und zugehöriges adjektiv (attributiv und prädikativ) allitterieren:**

meaner men (41), fair field (58), fair face's field (72), coward captive (75), so false a foe (77), subte-shining secrecies (101), heav'd up hands (111), Dim darkness (118), foul infirmity (150), lustful lord (169), a martial men (200), trembling terror (231), eager eyes (289), self-same seat (289), pure appeal (293), night-wandering weasels (307), his hot heart (314), sleeping soul (423), bare breast (439), quiet cabinet (442), rude ram (464), red rose (479), bright beauty (490), every open eye (520), picture of pure piety (542), unhallowed haste (552), hold-fast foot (555), untimely tears (570), borrow'd bed (573), ill aim (579), foul offenders (612), long-living laud (622), heav'd up hands (638), daily debt (649), salt sovereign, fresh fall (650), base bed (671), bankrupt beggar (711), pain perpetual (726), every eye (750), cureless crime (772), black bosom (788), wandering wasp (839), fair founts (850), violent vanities (894), heinous hours (910), old oak (950), increaseful crops (958), hardened hearts (978), unrecalling crime (993), mightier men (1004), every eye (1015), skill-contending schools (1018), true type (1050), forced offence (1071), well-tun'd warble (1080), sad souls (1110), double death (1114), great grief (1117), bounding banks (1119), nimble notes (1126), dark deep desert (1144), brief abridgement (1198), rough-grown groves (1249), unworthy wife (1304), sad sights (1324), earnest eye (1356), dry drop (1375), little lust (1384), many-mothers (1432), well-painted piece (1443), old eyes (1448), blue blood (1454), private pleasure, public plague (1478), many moe (1479), brow unbent (1509), false creeping craft (1517), well-skill'd workman (1520), so fair a form (1530), mindful messenger (1583), tired tongue (1617), dreadful dead (1625), creeping creature (1627), adulterate death (1645), fearful flood (1741), black blood (1745), dear daughter (1751), sweet semblance (1759), old age (1759), weak words (1784), bleeding body (1851), foul offence (1852).

Prädikative stellung:

the guilt being great (229), makes supposed terror true (455), antics ugly in her eyes (459), thy guilt is great (876), to keep thy sharp woes waking (1136).

5. **Allitterierende wortzusammensetzungen:**

still-slaughter'd (188), watch-word (370), pity-pleading (561), long-living (622), full-fed (694), comfort-killing (764), tell-tale (806), feast-

finding (817), swift-subtle (826), glittering-golden (945), cursed crimeful (970), foul defiled (1029), cleanly coin'd (1073), slow-sad (1081), deep-drench'd (1100), stern-sad (1147), soft-slow (1220), cloud-eclipsed (1224), cave-keeping (1250), cloud-kissing (1370), heavy-hanging (1493), sober-sad (1542), sad-set (1662), stone-still (1730), fair fresh (1760), bare-bon'd (1761), faltering feeble (1768), key-cold (1774).

V. Bindung von worten, die in begrifflicher beziehung stehen.

1. Formelhaft neben einander gestellte begriffe:

neither fight nor fly (230), son orsire (232), light and lust (674), lank and lean (708), robb'd and ransack'd (838), nor law nor limit (1120), The sire the son; the dame and daughter die (1477), red and raw (1592).

2. Worte, die einander begrifflich nahe stehen und die sonst neben einander vorkommen:

bright-beauties (13), set forth-so singular (32), either-other (66), each other's (70), birds-bushes (88), inward-outward (91), fields-fruitful (107), light-lend (190), froth-fleeting (212), sentence-saw (244), fright-fear (308), fair and fiery-pointed (372), death's dim look (403), fowl-falcon (511), kill-decay (516), dim-doting (643), reign his rash desire (706), rotten-ravish (778), wounded-war (831), gall-grief (889), smoky-smother'd (783), root-rotted (823), tongue-taste (893), merry-mock (989), afear'd-foe (1035), desperate-death (1038), graff-growth (1062), sable-sin (1074), solemn-slow-sad (1081), pry'st-peeping (1089), peel'd pine (1167), spotted spoil'd (1172), fleet-wing'd-feathers-flies (1216), sad-sorrow (1221), force-fraud (1243), paper-pen (1289), wit-will (1299), eye-ear (1325), hand-head (1415), foot-face (1427), ruins wreck (1451), cheeks chaps (1452), blue blood-black (1454), looks-longs (1571), loathsome-lust (1636), woe-weeping (1680).

3. Begriffliche gegensätze:

weakly-world (28), hoping-have (137), shame-shining (197), vile-virtuous (252), foul-fair (346), love's fire-fear's frost (355), Mar-amended (578), prone-pure (684), momentary-months (690), fair-defac'd (719), private-public; feasting-fast (891), plantest-displacest (887), friends-foes (988), friend-foe (1196), foul-fair (1208).

4. Sonstige verstärkung der antithese:

full of foul hope and full of fond mistrust (284), forced league-further strife (689), no cause but company (1236), woes-words (1309), wit-will (1299), bright with fame and not with fire (1491), She looks for night, and then she longs for morrow (1571), more woes than words (1651).

VI. Bindung von worten, die weder begrifflich noch grammatisch in beziehung stehen.

1. Gleichartige wörter sind verbunden

a) Adjektiv und adjektiv:

dull sleep-dreadful fancy (450), weak hive-wandering wasp (839), reedy banks-red blood (1437).

b) Substantiv und substantiv:

edge-appetite (9), falchion-flint (176), conduct-case (313), trumpet-tongue (470), shape-shame (597), kings-clay (609), talk-hears, grief-groans (797), death-debtor (1155), faces-faults (1253), Letter-lord-love (1293), strumpet-stir (1471), words-wildfire (1523), date-destiny (1729).

2. Ungleichartige worte:

leaden-life (124), proof-poor-rich (140), beaten-brainsick (175), fire-fly (177), lodestar-lustful Lord (179), reason-wrinkled (275), barred-blessed (340), mercy-mortal (364), breasts-blue (407), reason-rash (473), hears-heedful (495), disdain-deadly (503), poisonous-compacted (530), penetrable-plaining (559), petty-pay (649), sea-sovereign (652), heaven-hear (667), pens-piteous (681), fares-faultful (715), cloak-cunning (749), misty-march (782), loathsome-looks (812), pride-presently (864), fine-foes (896), eagles-every eye (1015), make-more (1116), tune-true (1141), mother-merciless (1160), meads-melt (1218), moisten'd-melting (1227), men-marble; women-waxen (1240), hoards-hear (1318), painter-proud (1371), red-reek'd (1377), great-grace (1387), Pale-paces (1391), bitter-ban (1460), burning-bear (1474), Look; look-listening (1548), unmask-moody (1602), present-promise (1696), hear-hateful (1698), sad-said (1699), wondering-words (1845).

B. Anzahl und form.

I. Anzahl.

Sehen wir von den fällen ab, in denen nur zwei worte mit demselben buchstaben beginnen. Dies wird dann besonders wirksam sein, wenn zwischen den verbundenen wörtern eine enge grammatische oder begriffliche beziehung besteht (IV und V).

Drei-fache bindung kommt sehr häufig vor (49 mal), z. b. v. 32, 46, 51, 55, 56, 89, 118 etc.

Vier-fache bindung durch denselben buchstabenreim findet sich in sieben versen: v. 284, 882, 943, 1108, 1158, 1292, 1672.

Vier-fache bindung auf zwei buchstaben laufend in elf fällen: 648, 649, 650, 926, 1073, 1116, 1220, 1384, 1509.

Fünf-malige bindung auf zwei buchstaben allitterierend in v. 1356, 1363, 1398, 1477.

II. Form.

Besondere beachtung verdienen die fälle, wo eine besonders künstliche form bezw. anordnung vorliegt.

1. Gekreuzte allitteration (a b a b) findet sich v. 798, 879, 891, 1478 f.

2. Parallele allitteration (a a b b) liegt vor in v. 213, 258, 284, 797, (1127?), 1240, 1363.

3. Gleichstehende satzglieder sind durch allitteration hervorgehoben in v. 279, 346, 651, 684, 689, 690, 887, 889, 893, 1196, 1208, 1236, 1299, 1306, 1491, 1571, 1615.

In allen diesen fällen darf man wohl den einfluss des euphuismus erkennen.

C. Allitteration zu besonderen zwecken.

Malende allitteration liegt zweifellos vor in:

v. 882. Sits Sin to seize the souls that wander by him.
„ 1398. In Ajax eyes blent rage and rigour rolled.
„ 1672. Even so his sighs, his sorrows make a saw.
„ 1730. Stone-still, astonish'd with this deadly deed.

Weniger sicher in:

v. 462. In darkness daunts them, with more dreadful sights
„ 1108. Make her moans mad with their sweet melody.
„ 1625. For in the dreadful dead of dark midnight.

Der wert dieser zusammenstellung besteht meines erachtens in erster linie in der konstatierung des umfanges, in dem die allitteration in „Lucrece“ angewandt ist. Dass derselbe für Sh. überhaupt noch bedeutend unterschätzt wird, wenigstens für die epischen dichtungen, ist leider trotz des betreffenden passus bei Schipper eben infolge der lückenhaften arbeit von Seitz, auf die stets verwiesen wird, nicht zu bezweifeln. Die verkehrte beurteilung jener verspottung der „rattling rhimers“, die wir auch bei Sh. finden, hat jedenfalls zu diesem irrtum beigetragen.

An zweiter stelle war eine feststellung weniger der einzelnen formeln, als der formen, in denen die allitteration auftritt, geboten. Ob der buchstabenreim beabsichtigt ist, oder nicht, mag in einzelnen fällen schwer zu entscheiden sein. Unzweifelhaft gewollt ist er aber, wo er einem bestimmten zwecke dient; d. h. entweder die antithese verstärkt (bezw.

die parisonie) oder malenden charakter hat. Dazu kommen alle beispiele, in denen die verbindung der betreffenden wörter eine engere ist (s. IV und V).

Eine besondere bedeutung gewinnt die bindung von substantiv und adjektiv. Aus ihrer häufigkeit erhellt deutlich der einfluss der petrarchistischen lyrik, die im Englischen die allitterierenden epitheta bevorzugt.

Auf das wesen der gekreuzten, parallelen und parisonischen allitteration ist bereits hingewiesen.[1])

Die angeführten beispiele, entschieden keine geringe anzahl, sind samt und sonders als „nachklänge" euphuistischer allitteration aufzufassen.

Bilder und vergleiche.

A. Inhalt.

Ausserordentlich gross ist, wie schon erwähnt, der reichtum des bilderschmucks. In ihm beruht ohne zweifel ein hauptreiz unseres gedichtes. Es ist nicht möglich, im rahmen dieser arbeit die vorkommenden bilder und vergleiche auch nur annähernd erschöpfend zu behandeln, doch soll versucht werden, wenigstens das wesentlichste, was sich darüber sagen lässt, kurz zusammen zu stellen.

I. Bilder allgemein üblicher art.

Von vorn herein ist zu scheiden zwischen den bildern, die auf den formelhaften metaphern und übertriebenen vergleichen der italienischen liebeslyrik beruhen, und denen, die, wenn sie sich auch teilweise sonst in der poesie dieser zeit ebenfalls belegen lassen, doch einen mehr natürlichen, weniger schablonenhaften charakter tragen. Die letzteren seien zuerst behandelt.

1. Anschauungskreis.

Der anschauungskreis, in dem sie sich bewegen, ist sehr weit.

---

[1]) Einzelne fälle verzeichnet Wurth (a. a. o. s. 141; 169). Zu den dort gegebenen beispielen „malender" verwendung der parallelen allitteration (s. 1240) liesse sich aus der oben gegebenen zusammenstellung ohne mühe eine anzahl anderer hinzufügen.

Den breitesten raum füllen die bilder aus dem bereich der natur.

Räuberische wölfe und eulen (677, 360), der löwe über der beute (421), katze und maus (554), der räuberische hund (766), spiegeln den kampf der starken gegen die schwachen in der natur. Krähe und schwan, mücke und adler dienen zur erläuterung menschlicher kontraste. Ebenso wird der in ruten gefangene (88) oder vom jäger erlegte vogel (457) zum bild der hilflosigkeit und furchtsamkeit. Gern wird die biene vom dichter erwähnt (493, 1169), auch die wanderwespe, die den bienenkorb in besitz nimmt (839). Tiger, einhorn und löwe gelten als verkörperung der stärke (955 f.), der vogel vor dem winde versinnbildlicht die schnelligkeit (1335); der undankbare kuckuck, die giftige kröte und schlange (849, 850, 871) dienen pessimistischen betrachtungen.

Auch sagen der tierwelt sind dem dichter bekannt: des basilisken tötendes auge (540) und der gesang des sterbenden schwans (1611/2).

Nicht ganz so reich ist die pflanzenwelt vertreten. Der weinstock (215), das gänseblümchen, das so oft erwähnte „april daisy" (395), vielleicht auch das bild vom korn und unkraut (281), die vom dorn beschützte rose (492) und die grünen irrwege des waldes mögen an das landleben erinnern.[1]) Ceder und gestrüpp sind wiederum menschlichen verhältnissen gegenüber gestellt (664). Der baum, dessen wurzeln verfault sind (823), die blüte, die der wurm zernagt (848), die blume unter dem unkraut (871), die entschälte fichte (1167) sind zu pessimistischen vergleichen verwandt.

Der edelstein ist repräsentant der kostbarkeit (16, 34 ff.), die augen gleichen glühenden kohlen (1378). Hart wie stein ist Tarquin's herz; ja härter, denn jenen höhlt schliesslich doch der fallende wassertropfen (560, 959 etc.).

---

[1]) Es dürfte verfehlt sein, gewisse bilder mit bestimmtheit als reminiscenzen des dichters an seine Stratforder jugendzeit aufzufassen, wie Furnivall dies für „Venus und Adonis" thut, (Preface to the Shakespeare Commentaries by Gervinus ed. 1874) und ähnlich Miss Jane Lee in den Transactions der Shakespeare Society. Am allerersten lässt sich dies vielleicht von jagdschilderungen sagen. Im allgemeinen wird man sich aber wohl beschränken müssen, den frischen sinn des dichters für natureindrücke und seine vorliebe für naturbilder überhaupt auf den einfluss jener zeit zurückzuführen.



Das wasser verkörpert als ocean die majestät (652). Der blutstrom ähnelt einem „purple fountain". Der kummer gleicht in seinen äusserungen dem fliessenden bach; Lucretia dem getrübten (577) und vergifteten quell (1707). Den gekünstelten metaphern der lyrik nähert sich der ausdruck, wenn die thränen den wiesenbächen (1217) verglichen werden, oder dem wasser, das sich in stahl eingräbt.

Das feuer ist das sinnbild der liebesleidenschaft: ein uraltes bild (vgl. Ovid), das aber in der periode des petrarchismus in zahlreichen künstlichen „concettis" verwendet wird.

Auch andere naturerscheinungen beschäftigen Shakespeare's phantasie: der frost im frühling, der die blume knickt (49, 869, 1254), aber den gefiederten sängern nur grund zu grösserer sangesfreudigkeit giebt (330). Die nebel, welche die sonne verhüllen, werden sehr anschaulich geschildert (547 ff., 775). Der morgenthau, der sonne weichend, ist ein sinnbild der vergänglichkeit von reichtum, schönheit und ehre (22 ff.).

Auch die himmelskörper sind vertreten. Der strahlenden sonne und dem glanz des mondes wird Lucretias schönheit verglichen (371, 373), ihre brüste jungfräulichen erdhalbkugeln, die keines eroberers fuss betrat (407). Der fackelschein leitet Tarquin wie den schiffer der glanz des polarsterns (179).

Auch aus den verschiedenen gebieten menschlicher thätigkeit greift der dichter den stoff zu bildlichem ausdruck heraus.

Besonders zahlreich sind kriegerische bilder. Die allegorische auffassung der seelenkämpfe Tarquins bietet eine fülle ins detail gehender vergleiche aus aufruhr, schlachten und belagerung.[1]) Die wellen des Simois kämpfen mit einander (1438). Die ehre der Lucretia wird von Tarquin „belagert" und „gefangen" (1608 und ähnlich 1170 ff.). Auch der geschmacklose vergleich des entseelten körpers der heldin mit einer jüngst geplünderten insel gehört hierher.[2])

Bilder von turnier (52 ff.) und ritterlichem kleid entsprechen den im vorigen abschnitt erwähnten aristokratischen

[1]) s. unter „Personifikation".

[2]) Derselbe vergleich in Sidney's Arcadia. Vgl. Mauntz, anm. zur Ausg. der Sonn.



tendenzen; ebenso der der falkenbeize entnommene vergleich vers 506 ff.[1])

Jagdbilder sind nicht selten (579 ff., 694 ff., 1149 ff.). Ihre lebendige und liebevolle ausmalung zeugt von der vielbesprochenen jagdpassion unseres dichters, die ja auch sonst häufig genug hervortritt (Venus and Adonis, M. S. N. Dr. etc.).

Uebertragungen aus der sphäre des gerichtslebens sind nicht gerade zahlreich. Der abgelaufene termin, die personifikation des „Lust" als falscher zeuge, ausserdem noch die bezeichnung von „Time" als register and notary of shame sind wohl die einzigen bilder, die hierher zu rechnen sind.

An reise und schiffahrt erinnern die verse 1595 und 335.

Auffallend, doch grandios durchgeführt, ist der vergleich des kummers mit einer gewichtigen glocke (1498 ff.).

Auch die bühne wird erwähnt, insofern „Time" ein „black stage for tragedy and murders fell" genannt wird (766).

Verhältnismässig ausführlich sind gerade in unserm gedicht musikalische bilder (1124, 1126 f., 1131 ff., 1140 f.). Sie zeigen, wie manche andere oft bemerkte stellen (besonders aus den sonetten, aus Merchant of Venice etc.), des dichters vertrautheit mit technischen einzelheiten und seine vorliebe für gesang und musik.[2])

Auch die malerei ist natürlich vertreten z. b. vers 1074:

my sable ground of sin I will not paint.

Eigenartig berührt den modernen leser die bezugnahme auf das höllische feuer, das nach kirchlicher auffassung weder leuchtet noch erwärmt (vers 1555 f., wohl auch vers 4). Der gedanke:

„Sinon in his fire doth quake with cold,
And in that cold hot-burning fire doth dwell"

---

[1]) Vgl. hierzu: The Poems of Shakespeare edited with introduction and notes by George Wyndham. London 1898. — W. stellt fest, dass aus einem vergleich mit *Guillim's* „Display of Heraldrie (1610) hervorgeht, Shakespeare habe seine „Lucrece" mit einer ganz intimen kenntnis der heraldik geschrieben (s. Notes zu vers 830).

[2]) Vgl. Wyndham a. a. o. Notes zu vers 1134. Ueber Shakespeare's Verhältnis zur Musik vgl. auch Förster: Shakespeare und die Tonkunst Sh. Jahrb. bd. II, 155. — Elze, Shakespeare s. 474. — H. Schück, William Shakespeare s. 313.

berührt sich im übrigen nahe mit einem beliebten paradoxon der liebessonette, das schon die provençalische Troubadour-poesie zeigt.

In letzter linie seien noch die mehrfachen anspielungen auf antike sage und mythologie erwähnt. Auch hier spricht Shakespeare vom gesang der „mermaids" (1411), dessen er auch sonst häufig gedenkt. Die sage von Philomela, deren schicksal dem unserer heldin in manchen stücken ähnlich ist, war dem dichter natürlich ebenfalls vertraut (vgl. 1127 ff.). Ihr trauriger gesang etc. spielt ja in den zeitgenössischen „Complaints" eine grosse rolle. Des Orpheus lied, das den finstern Pluto bezwingt, wird dem rührenden flehen der Lucrece verglichen. Der alte geizhals, der sein geld hütet, duldet gleiche qual, wie der zu ewiger pein verdammte Tantalus (858.)

2. Parallelen.

Diese zusammenstellung möge genügen, um von der ausdehnung des gebiets, das des dichters phantasie in bild und beispiel durcheilt, eine annähernde vorstellung zu geben. Von der formellen vollendung, der phantasievollen ausgestaltung vermag ein solcher bericht keinen begriff zu machen. Es wäre natürlich verfehlt, wie einleitend bemerkt und auch sonst mehrfach angedeutet, anzunehmen, dass wir es bei den aufgezählten bildern nur mit erzeugnissen von Shakespeare's eigenster erfindung zu thun hätten. Von den lateinischen quellen konnte der dichter allerdings wenig entlehnen. Aus Ovid stammt wohl das bild (677): „the wolf has seiz'd his prey, the poor lamb cries" (s. Ovid a. a. o. vers 799 ff.). [1])

Viel häufiger finden sich parallelen bei zeitgenossen. Manche ähnlichkeiten werden wir bei einer später anzu-

[1]) Bildliche ausdrucksweise ist überhaupt bei Ovid sehr spärlich. Ausser dem erwähnten vergleich findet sich ein anderer vers 820: fluunt lacrimae more perennis aquae. Das gleichnis vers 775 ff.:

> Ut solet a magno fluctus languescere flatu
> Sed tamen a vento, qui fuit, unda tumet,
> sic . . . . amor manebat

und zwei metaphern: furiales ignes (761), (?) lucis praenuntius ales (766). — Die sonstige knappheit des stils entspricht durchaus dieser erscheinung; der gegensatz zu der detaillierten, bilderreichen sprache Shakespeare's ist ausserordentlich krass.

schliessenden vergleichung einiger stellen der „Lucrece“ mit solchen aus Marlowe's „Hero and Leander“ und Daniel's „Complaint of Rosamond“ feststellen können. Aber auch sonst liegen anklänge und vielleicht reminiscenzen an andere dichter dieser zeit vor. Das bild von der blüte, die der wurm zernagt, das Shakespeare so gern anwendet, ist gar nicht selten; auch dass die ehre der frau dem honig der biene verglichen wird, ist nicht speziell eigentum unseres dichters (vgl. Compl. of Ros.).

Die giftige kröte, der basiliskenblick, beschäftigen gleichfalls die phantasie auch anderer dichter. Der begriff litterarischen eigentums war ja noch nicht in modernem sinne ausgeprägt; das zeigt sich auch hier. Vergleiche, die dem geschmack der zeit besonders zusagen, finden wir in immer neuen varianten wiederholt. Ein beispiel für viele.

Lucrece 1328 ff.:

> T'is but a part of sorrow that we hear;
> Deep sounds make lesser noise than shallow fords,
> And sorrow ebbs, being blown with wind of words.

Walter Raleigh (ed. Hannah. s. 20):

> Passions are likened best to flouds and streams,
> The shallow murmur but the deep are dumb,
> So when affections yield discourse, it seems,
> The bottom is but shallow, whence it comes.

Earl of Stirling (ed. Hannah. a. a. o. s. 7):

> The deepest rivers make least din,
> The silent soul doth most abound in care.

Sidney (ed. Grosart, Vol. II s. 91):[1])

> Shallow brookes murmur most, deepe silent slide away
> Nor true-loue loues his loues with others mingled be.

Bei Shakespeare ist der zu grunde liegende gedanke noch mit italienisierenden metaphern (wind of words, flood of sorrow) verquickt.[2])

---

[1]) Die obige zusammenstellung fand sich auch an dieser stelle (Sidney, Poems ed. Grossart Vol II. s. 91 anm. 1); doch war die betreffende stelle aus „Lucrece“ übersehen.

[2]) Mauntz richtet in den anmerkungen zu seiner übersetzung der gedichte Shakespeare's sein hauptaugenmerk auf das verhältnis Shakespeare's zu Sidney und führt mehrere parallelstellen an. — Zu Lucrece, vers 118 verweist er auf die Arcadia (s. anm. 96); doch findet sich ein dem Sidneyschen bild noch besser entsprechendes Two Gentl. II, 7, vers 25 ff.

Noch ein anderes beispiel, das für unser gedicht von besonderem interesse ist, möge hier platz finden: Die vergänglichkeit der sinnenlust ist ein beliebtes thema der poesie dieser zeit. Es findet sich bei Raleigh (a. a. o. s. 22), Daniel (Compl. of Ros.), Constable, Greene und wahrscheinlich auch noch bei andern. Shakespeare behandelt es in „Venus and Adonis" und, wie zu erwarten, besonders ausführlich in „Lucrece". Die ähnlichkeit der bilder und beispiele ist auch hier auffallend. Man vergleiche:

Greene (Miscellen, Poems ed. Dyre) s. 299 a:

a minute's mirth are monthly woes

299 b:

for a *minute's* joy *pays* endless need

Lucrece 213:

Who buys a minute's mirth to wail a week

ferner Greene (a. a. o.) 315 a:

For a minute's pleasure gaining
Fame and honour ever staining.
His choicest sweets turn to gall
He finds Lust his sin's thrall.

Dazu Lucrece 155 ff.; 889.

Die antithese: gall-honey ist allerdings so häufig, dass weitere belegstellen unnötig sind.

Raleigh (a. a. o. s. 22):

„Desire himself runs out of breath"

Lucrece 707:

... like a jade, Selfwill himself doth tire.

Auch zu dem gedanken (Lucrece 477 ff.):

... „The colour in thy face,
That even for anger makes the lily pale
And the red rose blush at her own disgrace"

finden wir bei Constable,[1]) sonett 9, eine parallele:

My ladie's presence makes the roses red,
Because, to see her lips they blush for shame,
The lilie's leaves for envy pale became,
And her white hands in them this envy bred etc.

Das ganze sonett entspricht genau dem 99. sonett bei Shakespeare. Man vergleiche ferner:

[1]) Diana ed. by Hazlitt. London 1859.

Constable (a. a. o.) sonett 13, 3 (schilderung der ruhenden geliebten!):

„And *whiter skin*, with *white sheet* covered

Lucrece 472:

Who o'er the *white sheet* peers her *whiter chin*.

II. Einfluss des petrarchismus.

Bei sehr vielen bildern ist der einfluss der italienisierenden liebeslyrik unverkennbar. Von der bezugnahme auf klassische mythologie, die dort so ausserordentlich häufig ist, mag dabei noch abgesehen werden. Die sagen vom schwanengesang und dem tötlichen basiliskenblick sind vielleicht auf dem wege über die italienische poesie in die englische eingedrungen, wenigstens finden sie sich in übersetzungen italienischer sonette.[1]) — Typisch für die liebeslyrik des 16. jahrhunderts sind auch epitheta wie „rosy cheek, lily hand" (vers 386), „azure veins, alabaster skin, coral lips" 419 f.), ebenso die bezeichnung der augen als sterne. Wenn die fackel Tarquin's einem lode-star verglichen wird, so hängt dies wohl auch mit der petrarchistischen benennung der augen als leitsterne[2]) zusammen, wie M. S. N. Dr. I, 1, 183 („your eyes are lode-stars), die einzige stelle, an der das wort „lode-star" bei Shakespeare noch vorkommt, vermuten lässt.

Man kann wohl sagen, dass fast alle die bilder, die uns besonders affektiert erscheinen, auf die übertriebenen vergleiche und gekünstelten metaphern dieser epigonenpoesie zurückgehen. Beispiele sind leider ziemlich zahlreich. Hierher gehört die bezeichnung der liebesleidenschaft als kohle, die in der leber glüht (47), als flut (645) und verschlingender schlund (557). Die geliebte ist der altar des liebenden (194) und sein tempel (719). Das antlitz ein buch (101, 1253); die augen gläserne randglossen (101). — Die lockungen der liebe sind Cupid's „baits and hooks" (103). Auch wenn die liebeswerbung als „siege" aufgefasst wird (221), wenn von „Cupid's banner" die rede ist (271), so ist dies durchaus im stil des petrarchismus. — Der körper erscheint als tempel und festung

[1]) Vgl. Koeppel: Geschichte des englischen Patrarchismus. Roman. Forsch. bd. V, s. 70 und Watson Poems a. a. o. s. 46.

[2]) Rom. Forsch. V, s. 80.



der seele (719, 1170 ff., 1659). Dass der leib als gefängnis der seele aufgefasst wird (1726 a. a. o.), findet sich ebenfalls bei den Italienern;[1]) doch ist die anschauung eine alte christliche. Aehnlich wird die bezeichnung der sonne als „eye of heaven“ aus uralter mythischer vorstellung zu erklären sein.

Auf italienische metaphern ist es dagegen zurückzuführen, wenn die thränen als regen (1586, 1677, 1778 etc.) oder als „dew of lamentations“ bezeichnet werden, oder wenn sie der dichter dem ocean vergleicht. Auf formelhaften wendungen, wie „sea of care, current of sorrow“[2]) beruhen die bilder in vers 1100, 1118, 1329, 1569, 1667 ff.; 1789 u. a. Noch gekünstelter erscheint der vergleich der seufzer mit wirbelwinden (886), des erregten atmens mit sturmwetter (1788) oder, ganz ungeheuerlich, mit

> smoke from Aetna, that in air consumes,
> Or that, which from discharged cannon fumes.

(vers 1042 ff.).[3])

Eine sehr ähnliche übertragung liegt vor in vers 1604 f.:

> Three times with sighs she gives her sorrow fire
> Ere once she can discharge one word of woe.

Meist sind die formelhaften metaphern vom dichter phantasievoll ausgestattet, z. b. vers 1585 ff.:

> „And round about her tear-distained eye
> Blue circles stream'd like rainbows in the sky;
> These watergalls in their dim element
> Foretell new storms to those already spent.“

Aber auch in dieser form sind die bilder für unsern geschmack etwas zu geziert.

Durch die breite ausführung ursprünglich kurzer metaphorischer ausdrücke (z. b. vers 4—7, 11—13 etc. etc.) nähert sich diese manier etwas dem sogenannten „Arcadianismus“.[4]) Shakespeare selbst verspottet für die prosaische rede die langatmigen, blumenreichen umschreibungen zu derselben zeit in der person Armado's in Love's Labour's Lost.[5]) An dieselbe

---

[1]) Koeppel, Anglia XIII, s. 108.
[2]) Landmann, Der Euphuismus s. 42.
[3]) Aehnliche bilder verzeichnet Landmann a. a. o. s. 87.
[4]) Landmann a. a. o. s. 102 ff.
[5]) Landmann, Shakespeare and Euphuismus. Sh. Soc. Trans. 1880—6, Part. II § 2.

stilrichtung erinnern auch die wendungen, wie „vexation serves a dumb arrest on the tongue (1779) und die bei allen dichtern dieser zeit gebräuchliche bezeichnung des antlitzes als „map"; z. b. „map of fortune" vers 1725.[1])

III. Personifikation.

Personifizierung ist sehr häufig. Einer art derselben, der allegorischen auffassung körperlicher und seelischer vorgänge ist bereits im vorigen kapitel gedacht.[2]) Auch die stimmungsvolle symbolisierung der hemmenden momente (vers 302 ff.) wurde erwähnt. Wirkungsvoll als zeichen hochgradiger erregung ist die apostrophe Tarquin's an seine fackel (vers 190 ff.) und der Lucretia an ihre hand (1030). Kurz und auch uns geläufig sind metaphern wie „now leaden slumber with life's strength doth fight" (124), „pure thoughts are dead and still, while lust and murder wake to stain and kill" (167 f.). Kühner schon ist das erwähnte bild vers 720: „To whose weak ruins muster troops of cares". Sonst aber sind tugend und laster, ganz im sinne der moralitäten personifiziert, durchaus im geschmack der zeit: desire und dread (274), hope (130), Sin (881 f., 913), Lust (639, 642 f., 705, 1650), Truth und Virtue (911 ff.). Zuweilen legt die drastische anschaulichkeit den gedanken nahe, ob nicht wirklich erinnerungen an szenische darstellungen mitwirken. So besonders vers 703 f.: „Drunken Desire must vomit his receipt", und die weitere auseinandersetzung.

Deutlicher ist der einfluss der allegorisierenden epen: vers 881 f.:

> „And in thy (= Opportunity's) shady cell, where none may spy him
> Sits Sin to seize the souls that wander by him"

erinnert stark an eine entsprechende schilderung der Faerie Queene. — Die nacht wird „grim cave of death genannt (769). In derselben art ist auch das bild der verse 1247—1250 gehalten:

> Their (= women) smoothness, like a goodly champaign plain
> Lays open all the little worms that creep,
> In men, as in a rough-grown grove, remain
> Cave-keeping evils, that obscurely sleep.

---

[1]) Landmann, Euphuismus s. 104.

[2]) Vers 52—77; 290 ff.; 369 ff.

Anders aufzufassen ist die personifikation von Time, Opportunity und Night (vers 764 ff., 876 ff., 925 ff.). Hier ist wieder die apostrophe wohl durch die seelische erregung der Lucretia künstlerisch gerechtfertigt. — Vers 117 erscheint Night als „mother of Dread and Fear",[1]) vers 271 Affection in der bedeutung Cupido. — Mit grossartig kühner phantasie sind mond und sterne als königin der nacht und ihre dienerinnen personifiziert (vers 785 ff.).

Schliesslich noch eine kurze bemerkung über das grammatische geschlecht dieser allegorischen personen. Chastity, Lust, Desire, Affection und Sin sind, was dem Deutschen auffallen muss, ebenso wie Time durchweg als masculina behandelt. Nur 616 f. ist ein schwanken insofern zu bemerken, als vers 616 die personifikation plötzlich fallen gelassen ist und he und it infolgedessen kurz nach einander in bezug auf Lust gebraucht werden.

B. Form.

Was die äussere form der bilder anlangt, so überwiegt natürlich der gebrauch der metapher. Sie ist so reich vertreten, dass man darauf verzichten darf, besonders auf dieselbe aufmerksam zu machen. Häufig ist auch der vergleich: Beispiele: Vers 330, 395, 396, 397, 400, 407, 411, 428 etc. etc.

Ganz besonders beliebt aber ist die form des beispiels und der vergleichung.[2]) Dies wurde schon bei der besprechung der „amplificatio" erwähnt, und die dort angeführten stellen mögen zum belege genügen.

In den gleichnissen entfaltet sich Shakespeare's ganzes können.

In voller ausführung finden sich ihrer fünfzehn, für den umfang des gedichts keine übertrieben grosse anzahl. Zur charakteristik des inhalts mögen sie hier kurz engeführt sein.

Vers 22—25.	Die irdische herrlichkeit vergeht, wie der thau vor der morgensonne.
„ 181 f.	Wie der stahl dem stein feuer entlockt, so wird Tarquin's leidenschaft die Lucretia zur liebe zwingen.
„ 281 f.	Wie das korn vom unkraut erstickt wird, so werden die edleren gefühle vom sinnentaumel übertäubt."

[1]) Aehnlich bei Daniel „Compl." s. u.

[2]) Gerber II, 45.

Vers 297.	Die niederen instinkte nähren Tarquin's leidenschaft, wie die minuten die stunden füllen.
„ 372 ff.	Wie die sonne, die siegreich das gewölk durchbricht, so blendet Lucretia's schönheit die augen Tarquin's, als er den vorhang des bettes entfernt.
„ 421—424.	Tarquin, der löwe über seiner beute.
„ 505—511.	Tarquin, der falke und sein opfer.
„ 547—554.	Wie ein frischer lufthauch oft noch im letzten augenblicke die drohenden wolken zerreisst, so hemmt Lucretia's flehen für einen augenblick das ihr drohende geschick.
„ 694—700.	Tarquin wird dem jagdhund verglichen, den übermässiger frass unfähig macht.
„ 1149—1155.	Lucretia gleicht in ihrer ratlosen qual dem gehetzten reh.
„ 1217—1218.	Wie die wiesenbäche zur zeit der schneeschmelze fliessen Lucretia's thränen.
„ 1226—1232.	Wie die erde weint nach sonnenuntergang, so die magd, nachdem die augen der Lucretia im ocean der thränen entschwanden.
„ 1301 f.	Wie das volksgedränge an einer thür, so stürmen die gedanken auf Lucretia ein, indem der eine dem andern den vortritt streitig macht.
„ 1493—1497.	Der kummer gleicht der gewichtigen glocke, die einmal in bewegung gesetzt, durch ihr eignes gewicht weiter tönt.
„ 1666—1673.	Das stürmische athmen und seufzen des Collatin wird der wasserflut verglichen, die sich durch den engen bogen der brücke drängt.

Ueber die vorzüge der gleichnisse nur ein wort zu verlieren, wäre absurd. Doch drängt sich dem aufmerksamen leser eine beobachtung auf. In mehreren gleichnissen ist das tertium comparationis eine der erwähnten italienischen metaphern. So 547 ff.: wind of words; 1226 ff.: eyes drenched in an ocean of tears, 1666 ff.: sighs and sorrows tide. Aber die pracht der ausführung lässt den ursprünglich etwas gekünstelten charakter ganz vergessen. Dasselbe gilt von vers 1493—1497:

> — — „Sorrow lik a a heavy-hanging bell,
> Once set on ringing, with his own weight goes;
> Then little strength rings out the dolefull knell:
> So Lucrece, set a work, sad tales doth tell.
> To pencill'd pensiveness and colour'd sorrow;

Man beachte neben der homerischen technik des periodenbaus in vers 1497 die malende verwendung der assonanz

zur nachahmung der hohen und tiefen glockentöne. Am vollendetsten zeigt sich die meisterschaft des dichters in vers 1666—1673:

„As through an arch the violent roaring tide
Outruns the eye that doth behold his haste,
Yet in the eddy boundeth in his pride
Back to the strait that forc'd him on so fast;
In rage sent out, recall'd in rage being past:
Even so his sighs, his sorrows, make a saw,
To push grief on, and back the same grief draw."

Die wunderbare verwendung des chiasmus zur darstellung der rückprallenden flut (1671, 1673), die malende allitteration (1172), der fein durchdachte bau des satzgefüges, zeigen den vollkommenen meister poetischer sprache. Mag man mit Dowden die epen als eine studie auffassen: die lehrzeit dieses schülers ist um. Das kann nicht ein neuling auf dem gebiete der dichtkunst schaffen, es setzt jahrelanges ringen mit dem genius der sprache voraus.

Schlussbetrachtung.[1]

In den stilistischen bestrebungen, die der einfluss der renaissance in England ins leben rief, können zwei richtungen unterschieden werden. Die erste, besonders von den Italienern ausgehend, zielt auf eine verfeinerung der poetischen sprache. Die zweite sucht durch einführung und ausbildung der rhetorischen figuren der prosa höhere eleganz zu verleihen. Letztere erhält hauptsächlich von Spanien aus immer neue anregung. Als hauptvertreter der ersteren richtung können wir Wyatt und Surrey und ihre nachfolger betrachten. Eine blütenlese der in diesem geschmack verfassten dichtungen bietet Tottel's Miscellany[2]) 1557. Man unterscheidet wiederum „marinismus", — der seinen namen von dem italienischen dichter Marini bekommen hat und dessen besonderes kenn-

[1]) Für die folgenden ausführungen wurden in erster linie die arbeiten von Landmann über den euphuismus benutzt. Ausserdem Wurth's mehrfach erwähntes buch über „Das Wortspiel bei Sh." und die kritik von Landmann's arbeiten durch Breymann und Schwan. Für den stil der jugenddichtungen Shakespeare's sei verwiesen auf Sarrazin, Lehrjahre (s. o.)

[2]) Arber's Reprints London 1870.

zeichen der übertriebene gebrauch von oxymoron und paradoxon ist —, und „petrarchismus“, d. h. den stil derer, die in den spuren des grössten italienischen sonettisten wandeln. Neben dem verdienst, durch die einführung der metapher, metonymie und personifikation die poetische sprache wirklich verfeinert zu haben, hatte die nachahmung der italienischen lyriker doch auch ihre schattenseiten, durch die übertreibung der angewendeten formen. Der metaphorische ausdruck nahm überhand und artete aus in süssliche, gesuchte „concetti“ (conceits), die geradezu formelhaft wurden. Der einfache begriff wurde fast immer durch zwei worte umschrieben; man sprach von clouds of envie, showers of tears, deadly drops of dark disdaine etc. Dazu kam die sucht, jedes substantiv mit einem beiwort zu schmücken, das im englischen, womöglich, mit ihm durch allitteration verbunden war.

Die zweite richtung ist am schroffsten ausgeprägt im „euphuismus“. Besonders durch die übersetzung des romanes „Marc Aurel“, den der Spanier Antonio de Guevara im jahre 1529 veröffentlichte, nach England übertragen, fand sie dort ihren klassischen ausdruck in John Lyly's roman „Euphues“ (1579 und 1580). Von ihm erhielt sie ihren namen. Landmann hat das verdienst, die eigentümlichkeiten des euphuismus zuerst scharf gesondert zu haben. Nach ihm sind die charakteristischen merkmale desselben: Uebertriebene anwendung der anthithese, rhetorischen frage, klimax, besonders aber die allitterierende bindung korrespondierender worte in „parisonischen“, d. h. gleich gebauten sätzen. Ausserdem rechnet er dazu den missbrauch der amplificatio und expolitio unter heranziehung der antiken mythologie und der sagenhaften naturgeschichte („unnatural philosophy“) des Plinius.

Andere stilverirrungen dieser zeit: „soraismus“, d. h. durchsetzung der sprache mit lateinischen oder überhaupt fremdenworten, ferner die nachahmung antiken stils und antiker metra durch die anhänger Dubartas', kommen für unsere untersuchung nicht in betracht. Ebensowenig der „arcadianismus“, soweit man darunter den prosastil von Sidney's schäferdichtung „Arcadia“ versteht. Derselbe stellt, abgesehen von der oben erwähnten neigung zur periphrasis, nur eine mildere form euphuistischer sprechweise dar.

Ueber Shakespeare's stellung zum euphuismus ist sehr

viel geschrieben.[1]) Die neueren untersuchungen kommen zu dem resultat, eine beeinflussung unseres dichters durch den euphuismus im engeren sinne so gut wie gänzlich abzuleugnen. Doch findet man bei Wurth einige beispiele von euphuistischer allitteration angegeben, ausserdem einige wortspiele, die Wurth für das eigentum Lyly's erklärt.[2])

Nun ist allerdings klar, dass eine wirkliche nachahmung des „euphuismus" nur in prosa möglich ist; am wenigsten in unserm gedichte vorliegt. Aber es ist ein unterschied zwischen nachahmung und beeinflussung. Ich glaube nicht zu weit zu gehen, wenn ich in „Lucrece" einen einfluss von Lyly's „Euphues", der Shakespeare erwiesenermassen genau bekannt war, glaube feststellen zu können. Wie aus der analyse des stils hervorgeht, finden wir auch bei Shakespeare eine grosse vorliebe für rhetorische figuren. Der gebrauch der antithese hat, wie dargethan,[3]) in unserem gedichte seinen höhepunkt erreicht, rhetorische fragen, exklamationen sind sehr beliebt; auch die von Landmann[4]) als charakteristisch für den stil des Euphues hingestellte subjectio (dialogismus) findet sich mehrfach. Ebenso konnte eine ganze reihe von beispielen für gekreuzte und parallele allitteration angeführt werden. Ganz besonders aber glaube ich den einfluss Lyly's in der lästigen anwendung der amplificatio sehen zu dürfen, über die in der oben gegebenen zusammenstellung berichtet wurde.

Zum überfluss möchte ich auf die widmung hinweisen, die der dichtung vorausgeschickt ist. Sie lautet:

> „The love I dedicate to your Lordship is without end; whereof this pamphlet, without beginning, is but a superfluous moiety. The warrant I have of your Honourable disposition, not the worth of my untutored lines, makes it assured of acceptance. What I have done is yours; being part in all I have, devoted yours. Were my worth greater my duty would show greater; meantime, as it is, it is bound to your Lordship, to whom I wish long life, still lengthened with all happiness."

Sie trägt, wie meines wissens bisher noch nicht festgestellt, durchaus euphuistisches gepräge. Im ersten satze ist

---

[1]) Es sei auf die betreffenden schriften von Landmann und Wurth verwiesen. Beide geben einen grösseren litteraturnachweis über diesen gegenstand.

[2]) a. a. o. s. 169 ff. — [3]) Sarrazin a. a. o. 192.

[4]) Euphues s. XIV.

charakteristisch die antithese: without end-without beginning. Im zweiten parisonie (korrespondenz der satzglieder) verbunden mit allitteration (warrant-worth). Im dritten satze wiederum parisonie und antithese mit wiederholung eines wortes (greater). Will man trotz alledem nicht an einen einfluss des euphuismus glauben, so müsste man mindestens zugeben, dass eine übertreibung rhetorischer figuren in unserm gedicht wie im euphuismus vorliegt. Dieselbe flut, deren höhepunkt der stil des Lyly'schen romanes darstellt, äussert ihre wirkungen auch in unserm gedichte. Aber: einen entscheidenden grund gegen die annahme einer beeinflussung Shakespeare's durch den euphuismus, vermag ich am wenigsten darin zu sehen, dass er in Henry IV an den bekannten stellen Lyly's stil verspottet. Auch Sidney, Gascoigne, Shakespeare selbst und andere sagen sich von der allitterierenden dichtung los und wenden trotzdem dasselbe schmuckmittel an.

Schärfer sind die einwirkungen der italienischen mustern folgenden lyrik zu umgrenzen. Wie bereits bemerkt, ist auf sie die vorliebe für epitheta ornantia zurückzuführen, die in der englischen poesie ihren eigenen charakter dadurch erhält, dass allitterierende beiwörter besonders bevorzugt werden. — Die charakteristischen, uns befremdlichen paradoxa und oxymora stammen aus derselben quelle. Doch ersieht man aus der oben gegebenen zusammenstellung, dass dieselben in unserm gedichte sehr massvoll verwandt sind, wie sich ja auch der, allerdings ziemlich ausgedehnte, gebrauch allitterierender epitheta nicht eigentlich unangenehm bemerkbar macht. Ueber die italienisierenden metaphern und bilder ist ebenfalls ausführlich gesprochen.

Einer besonderen betrachtung bedarf der gebrauch von wort- und klangspiel. Den inneren zusammenhang zwischen beiden hat bereits Wurth empfunden und dadurch angedeutet, dass er das letztere in seine behandlung des wortspiels aufnahm. Von den phonetischen figuren der wiederholung gehören unter den begriff des lautspiels die wiederholungen eines wortes als epizeuxis oder ploke (bezw. „affecting"). Weniger die anapher, die mehr ins gebiet der rhetorik schlägt. Die antimetabole stellt ebenfalls insofern einen übergang zu den rhetorischen figuren dar, als sie besonders gern zu antithesen verwandt wird. Doch steht sie ihrem wesen nach dem wort-

bezw. lautspiel näher. Ebenso ist die ethymologische figur auf klangwirkung berechnet, andererseits fast immer mit einem leichten sinnspiel verbunden. Mit der einfachen wiederholung eines wortes ohne sinnspiel ist, wie oben bereits bemerkt, oft eine berechtigte verstärkung des begriffs verbunden, aber in vielen fällen liegt, was Wurth nicht bemerkt, doch die reine freude am klang, oder, kurz gesagt, eine spielerei vor. Dies ist besonders bei den wiederholungen in unmittelbarer folge auffällig. Es erhebt sich die frage, woher Shakespeare die anregung zum gebrauch dieser figuren nahm, die dem modernen leser zweifellos nicht sonderlich behagen. Die einzige antwort, die wir fanden, ist, dass der dichter hier einer strömung folgt, welche in der gesamten sprache und litteratur Englands am ende des 16. jahrhunders zu spüren ist. Das wortspiel erfreute sich in der elisabetheischen gesellschaft, wie bekannt, einer ganz ausserordentlichen beliebtheit.[1]) Aber auch die nahe verwandten lautspiele standen in hoher blüte. Der letzte grund dieser erscheinung ist bisher nicht genügend aufgeklärt. Vielleicht mag er in der eigenartigen bedeutung dieses zeitabschnitts für die entwickelung der englischen sprache zu suchen sein. „Epochen (!) einer sprachrevolution eines volkes, in denen entweder der lautbestand der sprache eine einschneidende änderung erfährt, oder in denen in folge des eindringens zahlreicher fremdwörter sich in der sprache eine durchgreifende verschiebung der wortbedeutungen bemerkbar macht, sind zumeist auch zeiten, in denen das wortspiel üppig gedeiht."[2]) Aber daneben wirkt ohne zweifel eine hiervon unabhängige freude am klang der worte. Das beweist meines erachtens die beibehaltung der allitteration auch nach dem verfall der langzeile. Sie veranlasst die für England charakteristische abänderung der euphuistischen ursprünglich guevaristischen antithese durch hinzutritt des lautspiels, sie veranlasst ferner die allitteration der epitheta ornantia mit ihrem hauptwort. Dieser zug begünstigt meines erachtens die wortwiederholung und sonstigen verwandten figuren. Ein ausreichendes muster ist für sie in der italienischen poesie kaum zu finden. Aber es findet sich doch ein ansatz zu

---

[1]) Wurth a. a. o. s. 187 ff.

[2]) Wurth a. a. o. s. 4. Damit ist die frage für Wurth erledigt.

derselben art von spiel auch dort. In erster linie möchte ich daran erinnern, dass bereits Petrarca an den namen seiner geliebten Laura in seinen sonetten berühmte wortspiele knüpft. Nach seinem vorgange deutet auch Sidney an zahlreichen orten auf den wahren namen seiner „Stella“, der Lady Rich hin. Wenn Seraphino „in seinem haschen nach effekten auf den kindischen einfall gekommen ist, in verschiedenen seiner Strambotti das letzte wort oder die beiden letzten worte der verszeilen zu wiederholen“,[1]) und Wyatt ihn hierin nachahmt („Mercy Madam, alas, I die, I die“ oder „Hard of belief it doth appear, appear“), so ist zu bemerken, dass gerade dies eine form der wiederholung ist, die Shakespeare verspottet (Mids. N. Dr. V, 1, 311).[2]) Auch Puttenham verurteilt, wie noch erwähnt sei, gerade diese art von wortverdoppelung sehr scharf.[3]) Trotzdem zeigt doch dies beispiel, dass auch hier die Italiener wahrscheinlich die anregung zu jener poetischen manier gegeben, die in England eben in folge der gekennzeichneten zeitströmung auf besonders fruchtbaren boden fiel. Leider war es uns nicht möglich, festzustellen, welchen umfang jene spielerei im Italienischen gewonnen hat. Doch nehmen wir an, dass die verbreitung derselben längst nicht das mass erreichte, wie in England. Bei den übersetzungen Watson's nach italienischen originalen kann man öfters beobachten, dass gerade die wortwiederholung wie die allitteration erst von dem Engländer hinzugefügt werden.

Aus der lektüre der englischen lyriker dieser zeit ergab sich, dass figuren der wiederholung bei Surrey und Wyatt noch äusserst selten sind. In wirklich auffallender menge sind sie dagegen bei Sidney vertreten, dessen stil dadurch dem Shakespeare's (für diese periode) am nächsten steht. Eine probe möge zum beweise hier platz finden.

Astrophel:[4]) 35, z. 13 f.:

> „No thou by *praise*, but *praise* in thee is raisde
> It is *praise* to *praise* when thou art *praisde*.“

---

1) Koeppel, Rom. Forsch. bd. V, s. 75.
2) Dazu Wurth s. 144 anm. 165.
3) a. a. o. s. 211.
4) Sidney, Poems ed by Grosart Vol. I.

ibd. 36, z. 9—11:

„With so *sweet* voyce, and by *sweet* Nature so
In *sweetest* strength, so *sweetly* skil'd withal
In all *sweet* stratagems *sweete* Art can show, etc."

Eine wahre musterkarte bietet Arcadia 51 (etym. fig. (3) wiederholung (4 f.), allitteration (7), antithese (8, inward-outward) nachdrückliche wiederholung (10), ploke (11 und 12), antimetabole (13), etym. figur (14).

Die einwirkungen der italienischen poesie im gebrauch der oxymora, epitheta und metaphern[1]) sind bei Sidney ebenfalls deutlich genug ausgeprägt. Auch die amplificatio findet sich vereinzelt,[2]) doch ist ihr gebrauch so wenig auffallend, dass es nicht angängig ist, anzunehmen, dass auch für ihre verwendung Sidney Shakespeare's muster gewesen sei.

Im allgemeinen wird man sagen können, dass die poetischen produkte dieser zeit, soweit wir sie wenigstens kennen lernten, im grossen und ganzen immer dieselbe würze zeigen.[3]) Graduelle unterschiede sind natürlich zu erkennen, auch hat jeder dichter gewisse formen, die er bevorzugt. So hat Greene die erwähnte vorliebe für emphatische wiederholung eines wortes in parenthese; Watson wendet in seinen sonetten die epanalepsis ganz auffallend häufig an..

Die „Arte of English Poesie" von Puttenham, 1589 veröffentlicht, wenn auch wohl früher verfasst, spiegelt die geschmacksrichtung, welche die damalige litteratur beherrscht, vortrefflich wieder. Puttenham's stellung zur allitteration wurde bereits erwähnt. Sie ist durchaus nicht ablehnend und entspricht unseres erachtens durchaus dem sinne der häufig angeführten „lossagungen" Sidney's und Shakespeare's. Die anwendung von bildern und metaphern wird im allgemeinen empfohlen;[4]) auch umschreibungen im geschmack des petrarchismus, wie clouds of care etc. werden gelobt,[5]) doch beweist

[1]) Koeppel, Sidneiana.

[2]) z. b. Arcadia VI.

[3]) So: Sidney, Raleigh, Watson, Greene (weniger Peele), Daniel; sogar Spenser und Marlowe, die ja jeder eine besonders charakteristische sprache haben, zeigen deutliche spuren derselben einflüsse, die wir oben kennzeichneten (Antithese, Wiederholungen, Oxymora).

[4]) a. a. o. s. 188 ff.

[5]) a. a. o. s. 138 s. v. „Allegorie mixt".

die verurteilung des übertriebenen gebrauchs der epitheta,[1]) dass Puttenham immerhin auch seine eigene meinung zu vertreten wusste. Rhethorische figuren finden wir bei ihm natürlich auch besprochen. So: dialogismus, climax, gradatio, antimetabole, rhetorische frage, exclamatio, asyndeton und „cutted comma".[2]) Parisonie der sätze wird besonders für prosa empfohlen (s. 222). Auch die antithese gefällt als wirkungsvolle ausstattung der rede. Aber er warnt vor übertriebener verwendung, wie er im guevarismus und bei „many of our modern writers in vulgar" üblich sei, womit ohne zweifel die euphuisten getroffen werden sollen. Gleichnisse und beispiele soll der dichter in reichem masse einflechten; die expolitio wird als die krone der dichtkunst hingestellt.[3]) Auch der lobenden erwähnung des schlusswortes („ephithonema" wohl „epiphonema"), d. h. des abschliessenden verses oder kouplets[4]) und der paromologie[5]) sei gedacht. Von besonderem interesse aber ist die empfehlung der verschiedenen formen der wiederholung[6]) (anapher, anadiplosis, epizeuxis, ploke und traductio, d. h. etymologischen figur).[7])

So geht denn aus der beurteilung, die Puttenham den verschiedenen stilfiguren zu teil werden lässt, unzweifelhaft hervor, dass zwar die manieren des petrarchismus und euphuismus und auch der gebrauch der allitteration an boden verloren hatten, aber auch, dass sie noch längst nicht überwunden

---

[1]) a. a. o. s. 193.

[2]) s. 214—222.

[3]) a. a. o. s. 250. Das angeführte beispiel, eine dichtung der königin, passt allerdings nicht.

[4]) s. 225.

[5]) s. 235.

[6]) s. 208 ff.

[7]) Vgl. Wurth s. 208—211 und Rushton in Herrig's Archiv bd. 38—40. Obwohl ich, wie aus der vorstehenden zusammenstellung hervorgeht, ausser den dort angeführten parallelen zwischen Puttenham'scher theorie und Shakespeare'scher praxis noch einige andere ähnlichkeiten feststellen konnte, halte ich doch eine direkte benutzung der Puttenham'schen weisungen durch unseren dichter nicht für erwiesen. Eine kenntnis jenes hochbedeutenden buches ist allerdings an sich zu vermuten und wird durch solche belege noch wahrscheinlicher. Andererseits muss aber die wirkung des übereinstimmenden zeitgeschmacks zur beurteilung jener anklänge in betracht gezogen werden.

waren. Andere modethorheiten, wie die übertriebene verwendung der lautspielereien stehen sogar noch in hoher gunst. Dem standpunkte dieses kritikers entspricht auch ungefähr die in unserem gedichte vertretene entwickelungsstufe des stils. Nur die starke anzahl der antithesen würde allerdings nach obigem nicht mehr auf Puttenham's billigung rechnen können. Die feststellung dieser thatsachen ist nicht unwichtig. Einerseits wird die ästhetische wertschätzung dadurch beeinflusst. Die schwächen des stils sind als „general sickness“ sicher, milder beurteilt zu werden, die selbständigen, individuellen vorzüge treten um so stärker hervor. — Andererseits aber fällt ein interessantes streiflicht auf die dichterische entwickelung Shakespeare's. In den dramen können wir ein langsames umsichgreifen der hier erwähnten stileigentümlichkeiten beobachten[1]) bis in Lucretia und den ungefähr gleichzeitigen bühnendichtungen (Richard III, L. L. L, Rom.) der höhepunkt dieser entwickelung erreicht ist. In der übrigen litteratur aber herrschten jene tendenzen schon länger, und als muster beeinflusste besonders Sidney's stil den Watsons, Greenes und anderer. Man kann also ein immer stärker hervortretendes bestreben des dichters konstatieren, sich den in der modernen und zwar besonders in der höfischen dichtung herrschenden stil anzueignen. Der erfolg ist der, dass er in der verfeinerung poetischer sprache eine vollendung erreicht, wie keiner seiner vorgänger und zeitgenossen. Kein wunder, dass auch die schattenseiten, die symptome der überfeinerung bei ihm stark hervortreten. Diese thatsache stimmt wiederum damit überein, dass Shakespeare in „Venus“ und „Lucrece“ sich auch der stoffe gelehrter und höfischer dichtung bemächtigt. Wie der einfluss aristokratischer tendenzen auch noch anderen ausdruck findet, ist im vorigen kapitel dargestellt. Shakespeare war auf dem wege ein höfischer dichter zu werden. In Lucrece ist der höhepunkt dieses pfades erreicht, aber zugleich der wendepunkt. Die natur des Stratforder bauernsohnes siegt und zugleich der urwüchsig kräftige drang der Shakespeare'schen muse zur volkstümlichen dichtung.

---

[1]) Vgl. Sarrazin, Lehrjahre. passim.

Anhang I.

Shakespeare und Daniel's „Complaint of Rosamond".

Im verlaufe der vorliegenden arbeit haben wir wiederholt auf die beziehungen hinweisen müssen, die zwischen den werken Shakespeare's, soweit sie dieser zeit angehören, und einigen dichtungen seines zeitgenossen Samuel Daniel bestehen. Das verhältnis beider dichter zu einander ist mehrfach untersucht; besonders eingehend von Isaac (Shakespeare-Jahrbuch bd. 17). „Wie weit geht die abhängigkeit Shakespeare's von Daniel als lyriker?" Die arbeit ist, wie der verfasser selbst zu erkennen giebt, von vorn herein in der absicht geschrieben, die „unwahrscheinliche" annahme einer beeinflussung Shakespeare's durch Daniel zu widerlegen. Dem entspricht denn auch das ergebnis. Gegen seine ausführungen wendet sich Sarrazin in seinem mehrfach erwähnten buche: W. Shakespeare's Lehrjahre (s. 149 ff., und besonders s. 160 ff.). Hier sind nicht allein die sonette, sondern auch andere dichtungen zur klarstellung der frage herangezogen und eine einwirkung Daniels auf unsern dichter ist danach ausser zweifel gestellt. Da unser epos gerade in die zeit fällt, in der sich dieser einfluss besonders fühlbar macht, so ist es notwendig, den gegenstand etwas näher zu besprechen. Zieht man ausser den erwähnten arbeiten den aufsatz von Krauss: „Die schwarze Schöne der Shakespeare-Sonette" (Shakespeare's Jahrbuch bd. 16) heran, so folgt aus einer vergleichung der ergebnisse, dass für die „prokreationssonette" eine starke abhängigkeit Shakespeare's von Sidney[1]) zweifellos ist. Auch Daniel wird dieselbe quelle benutzt haben. Aus der „Delia" schöpft wiederum unser dichter, so dass sich in seinen sonetten der einfluss Sidney's und Daniel's kreuzt. Dagegen ist in den sogenannten „unsterblichkeitssonetten" Shakespeare entschieden in erster linie schüler von Daniel, der seinerseits, wie Isaac[2]) zeigt, Tasso nachdichtet. Es lag mir daran, diese scheidung vorzunehmen, da wir die „prokreations"-ideen auch in Marlowe's „Hero and Leander" wiederfinden, einer dichtung, die, wie später zu

[1]) Besonders: The Countesse of Pembroke's *Arcadia* (1590).
[2]) (a. a. o. s. 181—189.)



erörtern, ebenfalls auffallende anklänge an „Lucrece“ zeigt. Wie erwähnt, hat Sarrazin nachgewiesen, dass sich der einfluss Daniel's nicht allein auf die sonette Shakespeare's erstreckt, sondern auch auf die ungefähr gleichzeitigen dichtungen „Twelfth Night“, „Romeo and Juliet“, „Love's Labours Lost“ und auch auf „Lucrece“. Und zwar findet sich, dass ausser der sonett-sammlung „Delia“ das eng mit derselben zusammengehörige und auch mit ihr zusammen bereits 1592 zweimal veröffentlichte [1]) gedicht „The Complaint of Rosamond“ Shakespeare bekannt gewesen sein muss. Zu den bei Sarrazin [2]) angeführten parallelstellen sei es uns gestattet, einige weitere hinzuzufügen. Doch seien zuvor der vollständigkeit halber die von S. gegebenen citate noch einmal mit angeführt:

Daniel, Delia No. 5:

.... a Harts dispaire
Which still is chac'd ......
My thoughts (like Hounds) pursue me to my death.

Twelfth Night I, 1, 21:

That instant was I turn'd into a hart;
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me.
(Anspielung auf den Mythus von Actaeon.)

Daniel, Complaint of Rosam. V, 772:

And nought-respecting death ....
Plac'd his pale colours (th'ensigne of his night)
Upon his new-got spoyle before his right.
(Mit beziehung auf die vergiftete Rosamunde.)

Romeo V, 3, 94:

.... beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And death's pale flag is not advanced there.
(Mit beziehung auf die für tot gehaltene Julia.)

Daniel, Delia No. L (Grosart):

Beautie (sweet Loue) is like the morning dew,
Whose short refresh upon the tender greene
Cheeres for a time, but till the Sunne doth shew,
And straight'tis gone as it had neuer beene.
Soone doth it fade that makes the fairest florish,
Short is the glory of the blushing Rose.

---

[1]) s. Introduction zur ausgabe von Grosart s. XIX und s. 80.
[2]) a. a. o. s. 160 f.

Lucr. 22:

O happiness enjoy'd but of a few!
And, if possess'd, as soon dercay'd and done
As is the morning's silver-melting dew
Against the golden splendour of the sun!

Complaint of Rosam. V. 439:

Com'd was the Night (mother of sleepe and feare)
Who with her sable mantle friendly covers
The sweet-stolne sport of ioyfull meeting Louers.

Lucr. 117:

... Till sable Night, mother of Dread and fear,
Upon the world dim darkness doth display,
And in her vaulty prison stows the Day.

Complaint of Rosam. 128:

Sweet silent Rhetorique of perswading eyes.

Love's Labours Lost IV, 3, 60:

The heavenly Rhetoric of thine eye.

Soweit Sarrazin. Ausserdem vergleiche man für die sonette noch folgende parallelstellen:

Delia. Sonnet 60, z. 11:[1])

My ioyes abortiue, perish in their birth.

Dasselbe seltsame bild, zu dem wir nirgends sonst eine parallele fanden, zeigt

L. L. L. I, 1, 104:

Why should I joy in any abortiue birth?

Delia Sonn. 47, z. 13 f.:

Thus *ruines* she, to satisfie her will,
the *temple* where her name was honour'd still
(temple = the lover [d. i. Daniel.)

Lucrece vers 719:

Besides, his souls fair *temple* is defac'd
Tho whose weak *ruins* muster troops of cares.
(Lucrece = temple of Tarquin's soul.)[2])

Delia. Sonn. 48, z. 9 f.:

Yet nought the rock of that hard heart can move
Where beat these teares which zeale and fury driues.

---

[1]) ed. by Grosart.

[2]) Dieses bild findet sich allerdings auch bei Sidney.

Lucr. vers 589 ff.:

> All which together[1]) like a troubled ocean
> Beat at thy rocky and wrack-threatening heart
> To soften it with their continual motion,

Zum schluss sei noch eine von S. bereits angeführte parallele ergänzt:

Delia Sonn. 50, z. 11—12:

> ... in *Beauties* lease *expir'd* appears
> The *date* of Age ....

Lucr. vers 26 f.:

> An *expir'd date*, cancell'd ere well begun,
> *Beauty* and honour, in the owner's arms,
> Are weakly fortress'd from a world of harms.

Wir wenden uns nun zu Complaint of Rosamond. Wie ich aus Friesen's Shakspere-studien[2]) ersehe, hat bereits Malone geglaubt, dass dies gedicht auf Shakespeare's Lucrece besonders einfluss gehabt habe. Doch ist es wohl bei einer unbewiesenen vermutung geblieben. Friesen lehnt die hypothese ab. Die art der folgenden untersuchung lässt eine kurze besprechung der Daniel'schen dichtung wünschenswert erscheinen. Sie behandelt die sage von der schönen Rosamunde, der geliebten Heinrich's II. von England. Der alternde könig, der hier als schwächlicher, schon bejahrter lüstling erscheint, gewinnt die junge, unerfahrene hofdame seiner gemahlin durch die überredungskünste einer kupplerin, und verbirgt seine geliebte auf einem einsamen schlosse. Kurze zeit nur erfreut sich Rosamunde dort ihrer traurigen herrlichkeit. Die eifersüchtige königin findet die unglückliche und zwingt sie, den giftbecher zu trinken. Der könig findet bei seiner rückkehr die geliebte tot und schwört über ihrem entseelten leibe rache. Die leiche der Rosamunde wird mit allem pomp zu Gostow beigesetzt. Dies ist in kurzem der hergang, dessen äusserer verlauf wenig ähnlichkeit mit der Lucretia-sage hat. Das ganze ist in das gewand einer vision gekleidet. Rosamunde erscheint dem dichter und bittet ihn, ihr schicksal zu besingen. Charon habe ihr die überfahrt zu den elysischen gefilden versagt, bis thränen, aus den augen von liebenden um sie

---

[1]) = tears, sighs and groans.

[2]) H. v. Friesen, Shakspere-Studien bd. I, Wien 1874, s. 318.

vergossen, sie erlösten. Vielleicht wird des dichters lied, die erzählung ihrer schmach und ihres jammervollen todes, der Delia, seiner geliebten, den befreienden tribut des mitleids entlocken.

Die dichtung fand in vollem masse den beifall des publikums. Das zeigt der umstand, dass sie in zwei jahren (1592—1593) zusammen mit den Delia-sonetten drei auflagen erlebte, sie ist auch durchaus nicht ohne geschick verfasst. Manche stellen zeigen, dass Daniel die antike nicht ohne nutzen studierte. So liest man vers 414 ff.:

> The president[1]) where of presented to my view
> Wherein the presage of my fall was showne
> Might have fore-warn'd me well what would ensue,
> And others harmes have made me shun mine owne.
> But Fate is not prevented, thought forknowne.
> For that must hap, decree'd by heavenly powers
> Who worke our fall, yet make the fault still ours.
> Witnesse the world wherein is nothing rifer,
> Then miseries unken'd before they come:
> Who can the Charakters of chaunce decipher
> Written in cloudes of our concealed dome?
> Which though perhaps have beene reveal'd to some,
> Yet that so doubtfull (as successe did proue them)
> That men must know they have the Heau'ns aboue them.

Der gedanke an Goethe's „Wer nie sein brot mit thränen ass ...“ liegt sehr nahe. Jedenfalls sieht man aus solchen erwägungen, dass Daniel nicht der oberflächliche, unbedeutende mensch war, als den ihn Isaac hinstellt.

Das gedicht ist in demselben versmass geschrieben wie „Lucrece“. Da Shakespeare noch in Venus and Adonis ein anderes metrum verwandte, jetzt aber, wo er nachgewiesenermassen die dichtungen Daniels eifrig studierte, zu dem der „Rosamond“ übergeht, so ist der schluss wohl nicht übereilt zu nennen, dass er es von seinem vorbilde übernommen habe. Zur evidenz bewiesen aber wird dies, wenn wir weitere vergleiche zwischen beiden dichtungen ziehen, die ihren inneren zusammenhang ausser frage stellen. Zuerst mögen wiederum einige parallelstellen erwähnt werden: Daniel wie Shakespeare gebraucht das bild von der rose, die der dorn verteidigt, für die keuschheit.

---

[1]) soll heissen: precedent.



Ros. vers 217:

The ungather'd Rose, defended with the thornes.

Lucr. 492:

I know what thorns the growing rose defends.

An die oben erwähnte stelle aus Lucrece (vers 26):

An expir'd date, cancell'd ere well begun etc.

erinnert auch

Ros. 249:

(Beauty's raies,)
Cancell'd with Time, will have their date expir'd.

Zu Ros. 253 f.:

Reade in my face the ruines of my youth
The wracke of yeeres upon my aged brow,

vergleiche Lucr. vers 1450 f.:

In her (i. e. in Hecuba's face) the painter had anatomiz'd
Time's ruin, beauty's wreck and grim care's reign.

In ihren selbstgesprächen ermahnt sich Rosamunde, lieber zu sterben, als die gruft der ahnen zu entehren, und:

Ros. 335/6:

So to disgrace thy selfe and grieue thine heires
That Cliffords race should scorn thee one of theirs.

Aehnlich Lucr. 208 ff.:

That my posterity, sham'd with my note,
Shall curse my bones, and hold it for no sin
To wish that I their father had not been.

An Rosamunde tritt die versuchung in ähnlicher gestalt heran, wie an Lucrece.

Man vergleiche Ros. 363 f.:

And impious thoughts alledged this wanton clause,
That though I sinn'd, my sinne had honest cause.

Ebenso sagt Tarquin:

Lucr. 328 f.:

A little harm done to a great good end
For lawful policy remains enacted.

In der schilderung von kunstgegenständen zeigten beide gedichte ebenfalls anklänge. Bei der beschreibung eines kästchens heisst es:

Ros. 380 f.:

.... a Casket richly wrought
So rare, that Arte did seeme to striue with Nature
T'expresse the cunning workmans curious thought.

Lucr. 1373 f.:

A thousand lamentable objects here
In scorn of Nature art gave lifeless life.[1])

Ferner Ros. vers 393:

There might I see described how she lay,

Lucr. 1380:

There might you see the labouring pioner[2])

Ein anklang in den worten ist vorhanden in Ros. 414:

The president (= precedent) where of presented to my view.

Lucr. 1261:

The precedent whereof in Lucrece' view.

Ros. vers 439:

Com'd was the Night (mother of sleepe and feare)
Who with her sable mantle ....

Lucr. 117:

— sable Night, mother of Dread and Fear.[3])

Die kupplerin mahnt Rosamunde Ros. 290:

Thou must not fondly think thy selfe transparent,
That those who see thy face, can iudge thy fact.

Denselben gedanken hat Shakespeare der Lucretia in den mund gelegt, und zwar klingt er dort recht unnatürlich, da es hier wie dort sich um eine charakterisierung der keuschheit handelt, also des dichters eigene erwägung vorliegt: Lucr. 750:

They (i. e. Lucrece' true eyes) think not but that every eye can see
The same disgrace which they themselves behold;

Eine ähnlichkeit des bildes zeigt ferner Ros. 756:

.... fed
By the revenue of a wanton bed.

und Lucrece 1619 f.:

Dear husband, in the interest of thy bed
A stranger came.

Eine verwandte auffassung liegt auch in Ros. 316 f.:

Treason was in my bones; myselfe conspiring
To sell my selfe to lust, my soule to sin.

---

[1]) Doch vgl. hierzu Sarrazin, „Shakespeare in Mantua?“ Sh. Jahrb. bd. 30.

[2]) Auch bei Marlowe, Hero and Leander Sestiad I, vers 144:

There might you see the gods in sundry shapes.

Es mag gemeinsame anlehnung an die antike vorliegen.

[3]) Sarrazin a. a. o. s. 161.

und Lucr. 722 ff.:

> She says her subjects with foul insurrection
> Have batter'd down her consecrated wall,
> And by their mortal fault brought in subjection
> Her immortality ....

Der vollständigkeit halber sei noch angeführt Ros. 673:

> Condole thee here clad all in black dispaire.

Lucr. 1585:

> Who finds his Lucrece clad in mourning black.

Doch liegt ja für Lucrece in diesem falle bereits in der lateinischen vorlage eine entsprechende andeutung vor.

Mit diesen parallelen ist die verwandtschaft beider dichtungen aber noch längst nicht erschöpfend dargelegt. Viel schwerwiegender sind unseres erachtens die übereinstimmungen im inneren bau der epen. Diese wirken um so auffallender, als die grundidee beider eigentlich doch nur geringe ähnlichkeit zeigt. Die keuschheit, hier gefallen und bestraft, dort vergewaltigt und doch im tode siegreich. Trotzdem ergeben sich im einzelnen eine ganze reihe von berührungspunkten.

Wie in „Lucrece“ sich Tarquin vor der that die schändlichkeit seines beginnens selbst vor augen rückt (vers 190—210), so erhebt sich in Rosamunde die warnende stimme: vgl. Ros. 320 ff.:

> „Honour lay prostrate for my flesh to win
> When cleaner thoughts my weaknesse gan upbray
> Against myselfe and shame did force me say:
> Ah Rosamond, what doth thy flesh prepare?
> Destruction to thy days, death to thy fame:
> Wilt thou betray that honor held with care,
> T'entombe with blacke reproach a spotted name,
> Leaving thy blushe the colours of thy shame,
> Opening thy seat to sinne, thy soul to lust,
> Gracelesse to lay thy glory in the dust?“ etc.

Der stil dieser stelle ist durchaus der, den wir in Shakespeare's epen treffen.[1]) Auch der grundton beider monologe ist derselbe; beiden frauen winkt der verlust ihrer ehre, dauernde schande, wenn sie ihren lüsten nachgeben. Dass hier wie dort der gedanke an die gruft der ahnen und die ehre ihres geschlechts aufsteigt, wurde bereits erwähnt. Man vermisst

[1]) vgl. auch Lucr. 155 ff.

allerdings bei Daniel jedes dramatische empfinden. Von leidenschaft finden wir bei seiner heldin keine spur. Was sie zur preisgebung ihrer ehre treibt, ist nicht sinnliche liebe, sondern das ekelhafteste aller motive: die eitelkeit. Die heldin des Daniel'schen epos ist trotz aller schönen worte eine dirne, die ihren leib einem alten lüstling verkauft. Entschuldigen kann sie die unerfahrenheit ihrer jugend nur wenig. Die folge ist natürlich, dass ein wirksamer abschluss der monologe nicht möglich ist. Bei Shakespeare besiegt der gedanke an die schönheit der Lucretia in Tarquin alle bedenken. Vers 279:

> Desire my pilot be, beauty my prize;
> Then, who fears sinking, where such treasure lies?

Bei Daniel sehen wir eigentlich nicht ein, warum Rosamunde bei so klarer einsicht, ohne leidenschaft, fallen kann; oder man muss gestehen, ihr charakter erscheint geradezu gemein! — Denn dass der grund, den dieser vers 344 anführt, nur scheinbar ist, leuchtet sofort ein.

> But what, he is my king and may constrain me;
> Whether I yield or not, I liue defamed.
> The world will think Authoritie did gain me
> I shall be judged his loue and so be shamed.
> And if I yeeld t'is honourable shame
> If not, I liue disgrac'd yet thought the same.[1])

Etwas erinnert dieser scheinkonflikt auch an das dilemma, vor das Lucretia in unserem epos gestellt ist. Doch ist hier die alternative wirklich vorhanden. Auf der einen seite tod und ewige schande, auf der anderen seite ebenfalls schmach und vernichtung des lebens, aber aussicht auf sühne und rache.

Das resultat jener inneren kämpfe Rosamunde's und Tarquins, des sieg des lasters, wird wiederum in geradezu frappant ähnlicher weise, auch in formaler hinsicht, ausgeführt.

Ros. vers 428 ff.:

> I saw the sinne, wherein my foot was entring.
> I saw the shame whereon my flesh was ventring,
> I saw how that dishonour did attend me,
> Yet had I not the power to defend it.
> So weak is sinne, when error hath condemn'd it.
> We see what's good and thereto we consent
> And yet we choose the worst and soon repent.

---

[1]) Aehnlich spricht in Marlowe's „Hero and Leander" letzterer zu der geliebten, um sie zu gewinnen:

„We see the fair condemn'd that never gam'd" etc.

Damit vergleiche man Lucrece 491—504:

I see what crosses my attempt will bring,
I know what thorns the growing rose defends,
I think the honey garded with a sting,
All this beforehand counsel comprehends:
But will is deaf, and hears no heedful friends;
Only he has an eye to gaze on beauty,
And dotes on what he looks, gainst law or duty
502: I know repentant tears ensue the deed,
Reproach disdain and deadly enmity,
Yet strive I to embrace mine infamy.

Man erkennt allerdings trotz der übereinstimmung der grundidee und der ähnlichkeit der form doch die eigentümlichkeiten der Shakespeare'schen muse. Die häufung von vergleichungen (491 ff.) gegenüber der einfachen tautologie bei Daniel, die leidenschaftlichere redeform (vers 499) und der packende abschluss, nicht durch fromme sentenz, sondern durch impulsiven gefühlsausbruch, zeigen den grossen dramatiker.

Eine weitere auffallende ähnlichkeit liegt darin, dass beide heldinnen an darstellungen aus der antiken mythologie ihre betrachtungen anknüpfen. Der könig hat Rosamunde ein kästchen zum geschenk gemacht, das in eingelegter arbeit die sagen von Amymone und Jo zeigt. Diese schilderungen weiblicher schmach rufen in der geliebten Heinrich's den gedanken an die schimpflichkeit ihres eigenen beginnens wach (vers 279 ff.). Ebenso setzt Lucretia die gestalten des Troja-gemäldes zu ihrem eigenen schicksal in beziehung. Es ist allerdings kaum nötig hervorzuheben, dass die Daniel'sche episode gegen die lebendige und anschauliche schilderung Shakespeare's bedeutend abfällt. Auf die übereinstimmende art, diese beschreibung von kunstgegenständen mit einem hinweis auf die fertigkeit des künstlers in der nachahmung der natur einzuleiten, ist oben bereits aufmerksam gemacht.

Ferner: Auch Daniel legt seiner unglücklichen heldin eine apostrophe in den mund, genau wie Lucretia sich an „Time“ und „Opportunity“ wendet. Rosamunde richtet ihre anrede an Jealousy, und man muss gestehen, dass bei ihr, die des alternden königs eifersucht ihrer jugend beraubt, eine solche verwünschung natürlicher ist, wie dort die ziemlich dürftig motivierten klagen über zeit und gelegenheit.

In Shakespeare's „Venus and Adonis“ findet sich ebenfalls

eine anklage gegen Jealousy, wie bereits im vorigen abschnitt erwähnt, auch sie ist eigentlich ohne zusammenhang mit der erzählung. — Sidney wendet sich gegen die Jealousie im 79. sonett von „Astrophel“ mit deutlicher spitze gegen den eifersüchtigen gemahl seiner „Stella“. Er mag Daniel's muster gewesen sein. Für die anbringung solcher apostrophen in erzählender dichtung aber hat, nach dieser stelle zu urteilen, der verfasser des „Complaint of Rosamond“ seinem grossen schüler die anregung gegeben.

Um auch die ähnlichkeit der sprachlichen technik zu zeigen, möge der betreffende passus hier wenigstens teilweise angeführt sein. 491 ff.:

O Jealousie, daughter of Envie and Loue,
Most wayward issue of a gentle Sire,
Mirth-marring Monster, borne a subtill lier.
Hateful unto thy selfe, flying thine owne desire:
Feeding upon suspect that doth renue thee,
Happie were Louers, if they never knew thee!

Nach einer apostrophe gegen die kupplerinnen, die ebenfalls ganz in demselben stil gehalten ist (vers 764 ff.) heisst es weiter:

This and much more, I would have utter'd then
A testament to be recorded still;
Signed with my blood, subscrib'd with Conscience Pen,
To warn the fair and beautiful from ill.

Auch Lucretia macht am schluss ihrer klagen ein symbolisches testament (vers 1181—1204). Allerdings zeigt die ausführung im einzelnen wenig ähnlichkeit, doch ist der umstand bei der menge sonstiger übereinstimmungen immerhin erwähnenswert.

Es wird dann weiter der tod der Rosamunde erzählt, und wie sie der könig bei seiner rückkehr entseelt vorfindet. Die schilderung seines wortlosen schmerzes hat wiederum ein entsprechendes gegenstück in „Lucrece“. Die äussere haltung des königs und die Collatins wird sogar teilweise in übereinstimmenden worten gezeichnet.

Ros. 792 ff.:

Amaz'd he stands, nor voice nor body steares,
Words had no passage, teares no issue found,
For sorrow shut up words, wrath kept in teares,
Confused affects each other doe confound.

> Opprest with griefe, his passions had no bound,
> Striving to tell his woes, words would not come;
> For light cares speake when mightie griefes are dombe.[1])
> At length, extremitie breakes out a way
> Through which, th'imprisoned voice with teares attended
> Wailes out a sound that sorrowes does bewray
> With armes accrosse, and eyes to heaven bended,
> Vaporing out sighs, that to the skies ascended,
> Sighs (the poore ease calamitie affords)
> Which serue for speech when sorrow wanteth words.

vgl. Lucrece 1660 ff.

Auch die folgenden szenen haben viel ähnlichkeit. Der könig wirft sich über die leiche der geliebten (828 ff.) wie Collatin über die der Lucretia; auch hier folgt der racheschwur (vers 855 ff.). Doch sind diese momente bereits in der antiken überlieferung der Lucretia-sage angedeutet. Es sind dies theatralisch effektvolle momente, die so nahe liegen, dass man sich nicht den kopf darüber zu zerbrechen braucht, woher sie Daniel geschöpft haben möge. Vielleicht liegt bei ihm selbst hier eine reminiscenz an die ihm ohne frage wohl bekannte antike fabel vor; vielleicht sind diese züge auch bereits in den alten balladen, die die geschichte der Rosamunde behandeln, vorhanden.

Nach dieser zusammenstellung kann, so glauben wir, kein zweifel mehr darüber bestehen, dass ein innerer zusammenhang zwischen Daniel's „Complaint of Rosamond" und unserem epos besteht. Und dass hier Shakespeare der entlehnende war, geht aus den chronologischen verhältnissen mit eben solcher sicherheit hervor. Wenn wir daher den weiteren schluss ziehen, dass auch das metrum von Daniel übernommen sei, so ist dies, wie gesagt, wohl keine allzu kühne folgerung.

Stilistisch stehen die dichtungen einander ebenfalls sehr nahe. Auch hier wortwiederholung in verschiedener form (z. b. vers 52, 149!, 338, 441; 666 ff. etc.), etymologische figur (235, 553 etc.), anapher (z. b. 647 f.), epanalepsis (604, 645, 687, 820 f.!), gradatio (134 ff., 514 ff.), antithesen in grosser anzahl (49, 53, 56, 79, 92, 93 etc.). Ferner derselbe gebrauch der allitteration zu antithesen (79, 92 etc.), euphuistische (d. h. parallele und gekreuzte) allitteration (137, 223 etc.). Auch oxymora kommen vor (z. b. vers 493). Die vorliebe für rheto-

[1]) Der gedanke Lucrece 1329 (s. o.).

rische figuren finden wir bei Daniel ebenfalls. Rhetorische fragen, sentenzen, exklamationen sind sehr häufig. In vers 398 und 401 ff. haben wir auch den gebrauch des ausrufs in parenthese, den Sidney besonders liebt. Kurze ausrufe wie Look! (vers 589) und Loe! (310, 400, 850) dienen, wie in Shakespeare's epen zur erhöhung der lebhaftigkeit. Euphuistische parisonie der sätze trifft man in vers 317, 324; satzparallelismus auch sonst (z. b. vers 903). Besonders auffällig ist, dass auch bei Daniel eine neigung zur abundanz des ausdrucks vorhanden ist. So wendet er die amplificatio an (z. b. 561 ff., 757 ff.). Schon bei der apostrophe an Jealousie hätten wir auf die neigung zur häufung von epithetis (bezw. wiederholte bezeichnung derselben sache nach verschiedenen seiten ihres wesens, wie wir sie bei Shakespeare finden,) aufmerksam machen können. Ebenso noch z. b. vers 743 ff. Doch in allen diesen punkten brauchen wir nicht anzunehmen, dass gerade Daniel unseres dichters muster gewesen sei. Beide werden vielmehr als schüler Sidney's zu betrachten sein, bei dem diese stileigentümlichkeiten bereits in hoher blüte standen.[1])

Den charakter engerer verwandtschaft giebt dagegen gerade diesen dichtungen noch die gemeinsamkeit der strophenform, die an manchen stellen zu einer in die augen springenden ähnlichkeit des periodenbaus führt. Dies tritt für den kenner des Shakespeare'schen epos in den oben angeführten parallelen schon deutlich hervor. Ein beispiel mag zur weiteren illustration hier noch angeführt sein. Vers 512 ff.:

> What greater torment ever could have beene,
> Then to inforce the faire to liue retir'd?
> For what is beauty if it bee not seene?
> Or what is't to be seene if not admir'd?
> And though admir'd, unless in loue desir'd?
> Never were cheekes of Roses, locks of Amber
> Ordain'd to liue imprison'd in a Chamber.

Wir sehen hier eine scheinbar ganz Shakespeare'sche technik. Rhetorische fragen (amplificatio, gradatio) nach einander in steigernder folge, bis eine zusammenfassende sentenz das ganze krönt. Dass Shakespeare von Daniel gelernt hat, scheint uns zweifellos. Ebenso sicher ist, dass der schüler den meister bald überwand.

---

[1]) vgl. Sarrazin, „Lehrjahre“.



Anhang II.

Shakespeare und Marlowe's Hero and Leander.

Die frage, ob auch zwischen „Lucrece“ und Marlowe's „Hero and Leander“ beziehungen bestehen, ist nicht leicht zu entscheiden in folge der chronologischen schwierigkeiten, die sich einer lösung entgegenstellen. Es ist deshalb zunächst nötig, das zeitliche verhältnis beider dichtungen zu einander klar zu legen. Marlowe hinterliess sein werk bei seinem plötzlichen tode (am 1. Juni 1593) unvollendet im manuskript. Es wurde erst im jahre 1598 gedruckt, nachdem es Chapman, der freund des unglücklichen dichters, „im geiste des verstorbenen“ zu ende geführt hatte. Für die feststellung Shakespeare-Marlowe'scher beziehungen kommen natürlich nur die beiden ersten sestiaden,[1]) d. h. gesänge in betracht, die ohne zweifel von Marlowe herrühren. Durch seine unmittelbare frische macht das bruchstück durchaus den eindruck, als ob es in einem zuge niedergeschrieben sei, und als ob nicht etwa des dichters unlust, sondern nur sein tod eine unterbrechung herbeigeführt habe. Danach nehme ich an, dass der spätfrühling 1593 die zeit der abfassung war. Shakespeare's Venus und Adonis erschienen aber im April desselben jahres; vielleicht war es Marlowe schon vorher bekannt. Ich vermute nun, dass dieser mit seinem sestiaden-gedicht eine konkurrenzleistung bieten wollte. Bei seinem impulsiven charakter scheint diese annahme nicht unwahrscheinlich. Erklärlich wäre der schnelle entschluss in mehrfacher richtung. Einerseits hatte Sh., der bis dahin nur als dichter der volkstümlichen bühne bekannt war, mit „Venus“ den boden der antikisierenden dichtung betreten, ein gebiet, das bis dahin die akademiker als ihre ausschliessliche domäne betrachtet hatten. Da galt es schnell den beweis zu erbringen, dass dem ungebildeten Stratforder bauernsohn doch nicht möglich sei, in der bearbeitung antiker stoffe das höchste zu leisten, dass die palme nur wirklich klassisch durchgebildeten dichtern gebühre. — Und andererseits standen materielle interessen auf dem spiele. Es war zu erwarten, dass durch einen glücklichen

[1]) Der name nach Musæus.



erfolg des Shakespeare'schen werkes seine konkurrenzkraft auch auf dramatischem gebiete steigen würde: In dem wettstreit der volkstümlichen „playwrights“, der gerade jetzt am erbittertsten tobte, schien Sh. den gegner um eine länge geschlagen zu haben.[1])

Auf einen solchen zusammenhang zwischen Venus und Adonis und „Hero“ weisen gewichtige momente. Zuerst der verwandte charakter beider dichtungen. Wie „Venus“, besteht auch Marlowe's gedicht mehr aus einer reihe von lose an einander gefügten bildern, als aus einer einheitlichen erzählung. In der ausmalung pikanter situationen sucht der eine dichter den anderen zu überbieten. Aber abgesehen hiervon, treffen wir in Hero und Leander eine anzahl gedanken aus den „prokreations“-sonetten Shakespeare's und teilweise auch aus Venus und Adonis wieder, und zwar in so auffallend ähnlicher form, dass die annahme eines inneren zusammenhanges unvermeidlich ist. Augenscheinlich ist Marlowe der entlehnende. Dies hat Isaac in seinen untersuchungen über die sonette (Sh.-Jahrb. bd. 19) nachgewiesen. Im grossen und ganzen sind die parallelstellen dort vollständig angegeben. Zur ergänzung seiner ausführungen möge aber noch folgendes bemerkt sein: Sh. hat, wie im vorigen kapitel bemerkt, nach den untersuchungen von Krauss (Sh.-Jahrb. bd. 16, s. 148 ff.) und Isaac (Sh.-Jahrb. bd. 17, s. 165 ff.) unzweifelhaft die anregung zu den prokreationsideen in sonetten und „Venus“ durch Sidney und Daniel erhalten. Andererseits zeigt eine vergleichung der entsprechenden parallelstellen bei Marlowe mit den von Krauss gegebenen proben aus Sidney's „Arcadia“ und Daniel's sonetten, dass die ähnlichkeiten zwischen Marlowe und Shakespeare nicht etwa auf gemeinsamer entlehnung beruhen. Bei Marlowe finden sich auch gedanken wieder, die Sh. unabhängig von Daniel und Sidney anbringt. Es bleibt also nur die annahme einer abhängigkeit Marlowe's von unserm dichter übrig. Hierzu stimmt auch eine anscheinende reminiscenz an die hengstepisode in Venus und Adonis (vgl. Sestiade II, vers 141—145). Auch die situation Neptun-Leander zeigt mit der von Venus und Adonis grosse ähnlichkeit.

---

[1]) vgl. zum Wettstreit Marlowe-Shakespeare Sarrazin „Lehrjahre“. S. 179—183 (bes. s. 182 f.).

Verwickelter wird nun die frage nach Sh.'s verhältnis zu Marlowe's dichtung dadurch, dass auch „Lucrece" einige auffallende übereinstimmungen mit einer stelle der zweiten sestiade zeigt. Man vergleiche:

Sestiad II, v. 271 ff.:

... „every limb did as a soldier stout
Defend the fort and keep the foeman out;
vgl. Lucr. 407. For though the rising ivory mount he scaled,
„ Lucr. 440. Which is with azure circling lines empaled
„ Lucr. 408. { Much like a globe (a globe may I term this
By which Love sails to regions full of bliss)
Yet there with Sisyphus he toiled in vain
„ Lucr. 471. Till gentle parley did the truce obtain.
. . . .

Vs. 283: . . . . Treason was in her thought
And cunningly to yield herself she thought.

Hierzu Lucr. v. 407 ff.:
Her breasts, like ivory globes circled with blue
A pair of maiden worlds unconquered.

Lucr. 438 ff.:
[His hand] Smoking with pride, march'd on to make his stand
On her bare breast, the heart of all her land
Whose ranks of blue veins, as his hand did scale,
Left their round turrets destitute and pale.

Lucr. 470:
First like a trumpet doth his tongue begin
To sound a parley to his heartless foe; ...

Lucr. 722:
She says, her subjects with foul insurrection
Have batter'd down her consecrated wall.

Die ähnlichkeit dieser kriegerischen bilder, besonders aber die wörtlichen anklänge sind augenfällig. Am schlagendsten jedoch scheint mir der vergleich der brüste mit den jungfräulichen, neuentdeckten welten. Wenn Marlowe sagt: „a globe, by which Love sails to regions full of bliss", so bezeichnet er damit ebenso gut die hundert jahr vorher gefundenen, damals zuerst von Europäern eroberten erdteile, wie Sh. mit seinem „pair of maiden worlds unconquered". Denn eben in den neu erschlossenen wunderlanden suchte und fand man ja das „land der seligen".[1])

---

[1]) Der vergleich der brüste mit halbkugeln findet sich bei Tasso (vgl. Koeppel a. a. o.). Möglich, dass Marlowe daher die anregung nahm.



Wer war nun hier der entlehnende? Doch jedenfalls Shakespeare. Zu dieser annahme drängt die chronologie. „Lucrece“ erschien, oder besser, wurde in die buchhändlerregister eingetragen, am 9. Mai 1594; also fast ein jahr nach Marlowe's tode. Die vermutung, dass dieser vielleicht das unvollendete manuskript der „Lucrece“ gekannt haben sollte, ist ganz unglaublich. Dass dagegen Hero und Leander unserem dichter bekannt war, scheint aus einer viel angeführten bemerkung Valentin's in den „Beiden Veronesern“ I, 1, 21 hervorzugehen.

„That's on some shallow story of deep love
How young Leander cross'd the Hellespont.“

Ein sicheres zeugnis bietet die thatsache, dass Sh. in „As you like it“ einen vers aus Hero und Leander citiert: As you like it III, 5, 82:

„Who ever lov'd that lov'd not at first sight?“

vgl. Sest. I, v. 176.

Danach braucht man also zur lösung unserer schwierigkeit nur anzunehmen, dass Sh. das manuskript bald nach dem tode Marlowe's eingesehen oder eine abschrift gelesen habe. Die nebenbuhlerschaft der dichter, wie die ganzen litterarischen verhältnisse dieser zeit lassen eine solche annahme nicht unglaubhaft erscheinen. Die anklänge von „Lucrece“ an „Hero“ würden sich dann leicht als eine unbeabsichtigte folge jener lesung, als reminiscenz erklären.

Zugegeben ist, dass aus jenen parallelstellen ein sicherer schluss auf einen inneren zusammenhang beider dichtungen sich nicht ziehen lässt. Immerhin schienen sie mir der erörterung wert zu sein. Wird die aufgestellte hypothese einer beeinflussung Sh.'s durch „Hero und Leander“ angenommen, so würde damit für den dichterischen wettkampf der beiden grossen rivalen ein weiterer kleiner beleg gewonnen sein. — Lehnt man die annahme ab, so bliebe es immerhin bemerkenswert, zu welcher ähnlichkeit des ausdrucks zwei sonst stilistisch so verschiedene schriftsteller durch die litterarische zeitströmung kommen konnten.

Im übrigen tritt, um dies noch hinzuzufügen, der verschiedenartige charakter der beiderseitigen muse scharf hervor. Dies ist natürlich; denn wie im laufe der arbeit gezeigt, sind

gerade in „Lucrece“ Sh.'s dramatisch-rhetorische neigungen besonders stark zur geltung gekommen. Von epischer ruhe ist allerdings auch bei Marlowe nichts zu spüren, sondern eine nervöse leidenschaftlichkeit durchweht das ganze. Auch Marlowe verleugnet also nicht die eigenart des dramatikers. Aber sonst sind die verschiedenheiten gross. Es fehlen die pathetischen reden, die bei Sh. so grossen raum einnehmen; es fehlt die psychologische vertiefung und auch die fülle der naturbilder, die uns dort erfreut. Statt der letzteren bei M. überall anspielungen auf antike mythologie: Am ende der zweiten sestiade verführen ihn sogar seine klassischen neigungen zu einem längeren exkurs über einen streit zwischen Cupido und den Parzen. Diese episode wirkt durch ihre länge geradezu störend. — Ein vorzug der dichtung ist, dass manieriertheiten des stils im allgemeinen vermieden sind.

Litteratur.

An umfangreicheren schriften sind für die vorliegende arbeit benutzt:

Brandes, Shakespeare. — Brandl, Shakspere. Berlin 1894. — Dowden, Shakspere, a critical study of his mind and art. London 1882. — v. Friesen, Shakspere-Studien. Wien 1874. — Koch, Shakespeare. Stuttgart 1886. — König, Der Vers in Shakespeare's Dramen. Strassburg 1888. — Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis. Berlin 1892. — Sarrazin, William Shakespeare's Lehrjahre. Weimar 1897. (Litterarhist. Forsch. Heft V.) — Schipper, Englische Metrik. Bonn 1888. — Schmidt, Shakespeare-Lexikon. Berlin 1875. — ten Brink: Shakspere. Fünf Vorlesungen aus seinem Nachlass. Strassburg 1892.

Für alle übrigen abhandlungen, aufsätze und ausgaben sei auf die litteraturangaben in den anmerkungen verwiesen.

Inhalt.

Kap. II. Die quellenfrage.

Unsicherheit der bisherigen ansichten (s. 9) — Das „argument" (s. 11) — Aeltere bearbeitungen (s. 14) — Sh. und die antike fassung der sage (s. 17) — Einzelvergleichung: 1. Livius (s. 20); 2. Ovid (s. 24); 3. Chaucer (s. 26); 4. Painter (s. 28); 5. Augustin (s. 29); 6. Bandello (s. 29); 7. Gower (s. 31) — Ergebnis (s. 32).

Kap. III. Komposition und charakter.

I. Inhalt: Inhaltliche bereicherung der antiken fabel (s. 343): Detail zur belebung der handlung und charakteristik (s. 343) — Traja-episode (s. 347) — Psychologische vertiefung (s. 348): Dialog und monolog (s. 348) — Mienenspiel (s. 349) — Preciös rhetorische elemente (s. 350) — Personifikation innerer vorgänge (s. 351) — Persönliche anteilnahme des dichters (s. 353) — Stimmung (s. 353).

II. Darstellung (s. 354): Beschreibende teile (s. 354) — Vorliebe für starke farben (s. 355) — Lokalkolorit; anachronismen (s. 356) — Höfische atmosphäre (s. 357).

III. Charakteristik: Einzelne charaktere (s. 358) — Persönlichkeit des dichters (s. 360).

IV. Schluss: Vergleich mit „Venus and Adonis" (s. 362) — Stellung der epischen dichtungen Sh.'s in der englischen litteratur (s. 363).

Kap. IV. Der Stil.

Einleitung (s. 393) — Ueber die stilistischen bestrebungen der elisabetheischen zeit (s. 394).

A. Redefiguren in „Lucrece".

I. Wortfiguren (s. 396). 1. Figuren der wiederholung: Epizeuxis, anaphora, epiphora, epanalepsis, gradatio, „affecting of words", etymologische figur, antimetabole (s. 396). — 2. Wortspiele (s. 400). — 3. Polysyndeton, asyndeton; ellipse (s. 401).

II. Sinnfiguren. 1. Pleonasmus: Epitheton ornans, häufung des ausdrucks, amplificatio (s. 402). — 2. Steigerung und übertreibung (s. 404). — 3. Satzbau: Rhetorische satzformen, antithese, parisonie, rhetorische frage, exclamatio, vergegenwärtigung, sentenz (s. 404). — 4. Oxymoron und paradoxon (s. 407). — 5. Zersprengung des satzgefüges (s. 407).

B. Allitteration.

Vorbemerkung (s. 408). — A. Allitterierende bindungen (s. 409). — B. Anzahl und form (s. 413). — C. Allitteration zu besonderen zwecken (s. 414). — Schluss.

C. Bilder und vergleiche.

A. Inhalt (s. 415). – I. Bilder allgemein üblicher art (s. 415). 1. Anschauungskreis (s. 415). 2. Parallelen (419). — II. Einfluss des petrarchismus (s. 422). — III. Personifikation (s. 424). — B. Form (s. 425).

D. Schlussbetrachtung.

Charakter der stilistischen strömungen in der elisabetheischen zeit (s. 427) — Stellung Sh.'s zum euphuismus (s. 428) — Der petrarchismus (s. 430) — Wort- und klangspiel (s. 430) — Sidney (s. 432) — Puttenham (s. 433) — Aesthetische beurteilung (434).

Anhang I.

Shakespeare und Daniel's „Complaint of Rosamond."

Verhältnis Sh.'s zu Daniel (s. 436) — Parallelstellen (s. 437) — The Complaint of Rosamond (s. 439) — Parallelstellen zu Lucrece (s. 141) — Allgemeine verwandtschaft der dichtungen in handlung und form (s. 443) — Stilistische übereinstimmungen (447).

Anhang II.

Shakespeare und „Marlowe's Hero and Leander".

Chronologische verhältnisse (s. 449) — Anklänge an „Venus" und Sh.'s sonette in „Hero and Leander" (s. 450) — Parallelstellen zu Lucrece (s. 451) — Ergebnis (s. 452).

KIEL. WILHELM EWIG.

LONDONER THEATER UND SCHAUSPIELE IM JAHRE 1599.

Unsere kenntnis der Londoner theater am ausgang des 16. jahrhunderts ist nicht zum kleinsten teil auf die notizen und bemerkungen gegründet, welche von reisenden, die zum vergnügen oder zur belehrung nach London kamen, darüber aufgezeichnet und uns handschriftlich oder im drucke überliefert worden sind. Nicht alle diese zeugnisse besitzen gleichen wert; die einen richten ihr augenmerk mehr auf die dem geschmack der grossen masse angepassten volksbelustigungen der hahnenkämpfe und der bären- und stierenhetzen und erwähnen nur nebenbei die eigentlichen theatervorstellungen, meist ohne auf den inhalt der schauspiele, die sie mit angesehen haben, näher einzugehen; andere aber gewähren uns einen tieferen einblick in die theater- und bühnenverhältnisse der Elisabethinischen zeit durch die schilderung der als theater dienenden gebäude und ihrer inneren einrichtungen, die sie zum teil sogar durch zeichnungen zu erläutern bestrebt sind. Die ausbeute für die litteraturgeschichte ist freilich auch hier meist unbedeutend. Dass die verhältnismässig immer noch kleine reihe von zeitgenössischen berichten über die englische bühne und das englische schauspiel am ende des 16. jahrhunderts mit hilfe einer systematischen durcharbeitung der reiselitteratur sich noch ganz ansehnlich wird vermehren lassen, daran ist nicht zu zweifeln. Auf ein solches bisher unbekanntes zeugnis, das die bis jetzt veröffentlichten nachrichten zum teil bestätigt und zum teil ergänzt, aufmerksam zu machen, möchte ich mir im folgenden erlauben. Ich entnehme dasselbe der auf der Basler universitätsbibliothek in zwei foliobänden hand-

schriftlich aufbewahrten beschreibung einer reise, welche der jüngere Thomas Platter in den jahren 1595—1600 nach Frankreich, Spanien, England und den Niederlanden unternommen hat.

Thomas Platter ward als sohn des bekannten buchdruckers und rektors des Basler gymnasiums, Thomas Platter, im jahre 1574 zu Basel geboren. Nachdem er früh schon den vater verloren hatte, wurde er ganz von seinem 38 jahre älteren stiefbruder Felix, dem arzt und professor an der Basler universität, erzogen. Dem vorbild des bruders folgend, widmete er sich von 1590 an medizinischen studien und vervollständigte, nachdem er sich 1592 den magistertitel erworben hatte, seine bildung durch einen aufenthalt in Montpellier und daran sich anschliessende reisen durch Spanien, Frankreich, England und die Niederlände. Nach Basel zurückgekehrt, promovierte er im jahre 1600 zum Doctor medicinae, wurde 1614 professor der anatomie und botanik, 1625 der praktischen medizin und starb 1628. Einige jahre nach der rückkehr in die heimat machte sich Platter, um seinem bruder Felix ein zeichen seiner dankbarkeit zu geben, daran, die zahlreichen zettel, auf welchen er nicht nur die beschreibung der unterwegs angetroffenen merkwürdigkeiten, sondern gewissenhaft auch datum und meilenzahl der zurückgelegten wegstrecken aufgezeichnet hatte, zu sichten und zu einem durch eigenhändige skizzen und durch gedruckten werken entnommene karten und ansichten illustrierten berichte zusammenzustellen, eine arbeit, welche Platter in der zeit vom 1. August 1604 bis zum 1. Juli 1605 fertig gebracht hat. Seine erzählung zeichnet sich aus durch eine gefällige, leicht verständliche sprache, durch eine auf aufmerksame beobachtung der fremden länder und ihrer bewohner gegründete anschaulichkeit und eine genauigkeit der darstellung, die uns erkennen lässt, mit welchem interesse und verständnis der verfasser seine eigenen wahrnehmungen durch erkundigungen bei den bewohnern der von ihm besuchten gegenden, wie durch das studium der ihm zu gebote stehenden geschichtlichen und geographischen hilfsmittel ergänzt und kontrolliert hat.

Aus dieser reisebeschreibung sind bis heute nur einige auf Montpellier, Orleans, Paris bezug habende stücke teils nach dem original, teils in französischer übersetzung veröffent-

licht worden. Die nachrichten über England und die Niederlande sind, so viel ich weiss, ganz unbekannt geblieben. Und doch würden sie meines erachtens eine veröffentlichung wohl verdienen, weil sie uns manches hübsche bild aus einer kulturgeschichtlich höchst interessanten epoche vor augen führen. Platter hat in dem monat, 18. Sept. bis 20. Okt. 1599, den er in England zubrachte, dank den empfehlungen, welche er vom bürgermeister von Dover an Lord Cobham mitbekommen hatte, vieles gesehen und manches erfahren, wozu ein anderer weniger gute gelegenheit hatte. Ueberall war ihm der zutritt zu den königlichen schlössern, deren sehenswürdigkeiten er genau aufzählt, erleichtert; zweimal durfte er die königin bei tische sehen; vom Lord Mayor wurde er mit einer einladung zur tafel beehrt und fand auch sonst, wie er rühmend hervorhebt, eine sehr gastliche aufnahme in London, deren genuss für ihn nur wenig durch seine unkenntnis der englischen sprache — er musste sich lateinisch, französisch oder spanisch unterhalten — eingeschränkt wurde.

Aus dem England — d. h. im wesentlichen London und umgebung bis Oxford — betreffenden teile von Platter's reisebericht will ich nun diejenigen stellen zum abdruck bringen, welche sich auf theater und ähnliche unterhaltungen beziehen.

Fol. 682 v°:

„Den 21 Septembris [1599] nach dem Imbissessen, etwan vmb zwey vhren, bin ich mitt [Fol. 683] meiner geselschaft v̈ber dz wasser gefahren, haben in dem streüwinen Dachhaus die Tragedy vom ersten Keyser Julio Caesare mitt ohngefahr 15 personen sehen gar artlich agieren; zu endt der Comedien dantzeten sie ihrem gebrauch nach gar v̈berausz zierlich, ye zwen in mannes vndt 2 in weiber kleideren angethan, wunderbahrlich mitt einanderen.

Auf ein andere Zeitt hab ich nicht weit von unserem wirdtshaus in der Vorstadt, meines behaltens an der Bischofsgeet, auch nach essens ein Comoedien gesehen, da presentierten sie allerhandt nationen, mit welchen yeder zeit ein Engellender vmb ein tochter kempfete, vndt vberwandt er sie alle, aussgenommen den teütschen, der gewan die tochter mitt kempfen, satzet sich neben sie, trank ihme deszwegen mit seinem diener ein starken rausch, also dasz sie beyde beweinet wurden, vndt

warfe der diener seinem Herren den schu an kopf, vnndt entschliefen beyde, Hiezwischen stige der engellender in die Zelten, vnndt entfuhret dem teütschen sein gewin, also vberlistet er den teütschen auch. Zu endt dantzeten sie auch auf Englisch vnndt Irlendisch gar zierlich vnndt [Fol. 683b] werden also alle tag vmb 2 vhren nach mittag in der stadt Londen zwo, biszweilen auch drey Comedien an vnderscheidenen örteren gehalten, damitt einer den anderen lustig mache, dann welche sich am besten verhalten, die haben auch zum meisten Zuhörer. Die örter sindt dergestalt erbauwen, dasz sie auf einer erhöchten brüge spilen, vnndt yederman alles woll sehen kan. Yedoch sindt vnderscheidene gäng vnndt ständt, da man lustiger vnndt basz sitzet, bezahlet auch deszwegen mehr. Dann welcher vnden gleich stehn beleibt, bezahlt nur 1 Englischen pfenning, so er aber sitzen will, lasset man ihn noch zu einer thür hinein, da gibt er noch 1 ₰, begeret er aber am lustigesten ort auf kissen ze sitzen, da er nicht allein alles woll sihet, sondern auch gesehen kan werden, so gibt er bey einer anderen thüren noch 1 Englischen pfenning. Vnndt tragt man in wehrender Comedy zu essen vndt zu trinken vnder den Leüten herumb, mag einer vmb sein gelt sich also auch erlaben.

[Fol. 684] Die Comedienspiler sindt beim allerköstlichsten vnndt zierlichsten bekleidet, dann der brauch in Engellandt, dasz wann fürnemme herren oder Ritter absterben, sie ihren dieneren vast die schönesten kleider verehren vndt vergaben, welche, weil es ihnen nicht gezimpt, solche kleider nicht tragen, sondern nachmahlen den Comoedienspileren vmb ein ringen pfenning ze kaufen geben.

Was für zeit sie also in den Comedien lustig alle tag können zubringen, weisset yeglicher woll, der sie etwan hatt sehen agieren oder spilen.

Es ist auch in der stadt Londen nicht weit vom Rossmärckt, der ein grosser platz ist, ein Hausz, in welchem man yährlich drey Viertheil jahr, (dann im vbrigen sagten sie wehrden die federen voll blut, dasz man es nicht könne thun), den hanenstreit haltet, wie ich dann den platz gesehen hab, der wie ein (theatrum) Schauwplatz erbauwen. Mitten im selbigen im boden ist ein runder tisch, mit straw vberleget, vnnd hohen listen umgeben, auf welchem man die hanen an

einanderen hetzet vnnd reitzet, vnnd sitzen die so mitt einander wetten, [Fol. 684b] welcher han den anderen erlegen werde, zu aller nechst vmb die runde scheiben herumb, die zuseher aber, so vmb ihren pfenning da sindt, sitzen oben herumb, sehen auch mitt sonderem lust zu, wie eyferig vnndt zornmütig die zwen hanen mitt einander kempfen, mitt den sporen vnd schnäblen einander bisz auf den todt verletzen. Vnndt welcher han sich ergibt oder gleich stirbt, dessen partey verleüret dasz gewett, sie wetten oftermahlen, wie ich berichtet worden bin, auf ettlich tausent kronen vmb einen hanen, sonderlich wann sie die hanen selber lassen auferziehen vnndt sie mit ihnen bringen, vnndt wehret solches spil gemeinlich 4 oder 5 stundt. Dann sonst hatt der meister der im hausz wohnet, viel hanen, die er in besonderen kefinen speyset vndt erhaltet zu solchem spil, da er vns angezeigt, er habe ettliche hanen, da er keinen vnder 20 kronen wollte hin geben, sindt schön grosz, doch nur der gattung, wie bey uns auch sindt. [Fol. 685] Er saget vns auch so man könne gespüren, dasz der hanen schnäbel mitt knoblauch angestrichen seye, habe man fug vnndt macht sie gleich zu töden. Sonst saget er auch, es seye nichts, dasz man ihnen branten wein einschütte, ehe sie anheben zu kempfen, saget vns wunder wasz kurtzweil darbey seye, wann man zusehe.

Man pfleget auch alle Sontag vnndt mittwochen zu Londen, yenseits desz wassers den Berenhatz zu halten, wie ich dann den 19. Septembris am Sontag mit den graven von Benthem vnndt meiner geselschaft ̈vber dasz wasser gefahren bin, vnndt den Beren- vnndt Stierhatz gesehen hab. Der Schauplatz ist in die Ründe gebauwen, sind oben herumb viel geng, darauf man zusicht, vnden am boden vnder dem heiteren Himmel ist es nicht besetzet. Da bande man in mitten desz platzes einen grossen Beeren an ein stock am langen seil an, vnndt brachten ihren ettliche, viel grosse englische Docken, die zeigten sie erstlich dem beeren, baldt hetzeten sie einen nach dem anderen [Fol. 685b] an den beeren, da sahe einer die güte vnndt freüdickeit solcher hunden. Dann ob sie schon von dem Beeren ̈vbel geschlagen vnnd getruckt warden, liessen sie doch nicht nach, sondern man musste sie mit gewalt hinder sich ziehen, vnndt ihnen die meüler mitt langen stecken, an welchen zu vorderist ein breit

eysen wahre, aufbrechen. Die Beeren hatten keine scharpfe zeen, damit sie die hundt nicht verletzen könten, man liesz sie ihnen abbrechen. Wann die ersten docken ermüdet, brachte man frische herfür vnndt hetzete sie auf den Beeren.

Nachdem auch der erst Beer gar müedt worden, hatt man ein frischen gebracht, vnnd frische hundt an ihn gehetzet, erstlich nur einen, demnach ye lenger ye mehr, bisz sie den beeren ermeisteret, als dann ist man ihm erst ze hülff kommen.

Dieser ander Bär wahre gar grosz vnndt alt, konte mitt den tapen die hundt so artig weg schlagen, dasz sie ihm nichts mochten angwinnen, bisz ihren gar viel wahren. [Fol. 686] Als dieser Bär woll ermüedet wahre, brachte man ein weiszen groszen starcken Stier, den bande man auch in mitten desz platzes an, vndt hetzet yeder zeit nur ein hundt an ihn, den konte er so meisterlich mitt den hornen vndergraben vnndt in die höhe werfen, dasz sie ihme nichts möchten angewinnen, vnndt wann die hundt widerumb auf den boden fielen, hulten ettliche mannen die stecken vnder, dasz sie darauf fielen, damitt sie nicht vmbkämen. Nachmahlen hetzet man mehr hundt an ihn, die ihn doch nitt konten meisteren.

Demnach brachte man widerumb ein frischen starken beeren, an welchen man auf yedes mahl sechs oder siben hundt hetzet, die ihn wacker hervmb zogen, aber wegen der dicken haut nichts mochten angewinnen.

Letstlich brachte man ein alten blinden Bären, den schlugen die buben mitt ruten vnndt stecken, er aber konte die schnur woll auflösen vndt lufe also seinem stal widerumb zu.

Wie wir die stegen hinunder kamen, gungen wir hinder den schauwplatz, besahen die Englischen [Fol. 686b] docken, deren bey 120 in einem bezirk beysamen, yedoch yetwederer in einem sonderbahren ställin an einer kettin angeheftet wahren. Vnndt wahre ein böser gestanck am selbigen ort, wegen desz eingeweidts, vndt fleisches, darmitt die metzger gemelte docken speysen.

Es wahren auch woll bey 12 grosser Bären in einem anderen stall darneben, wie auch ettliche stier in einem besonderen, die man alle zu gemelter kurtzweil allein da aufhaltet.

Midt solchen vndt viel anderen kurtzweilen mehr vertreiben die engellender ihr zeit, erfahren in den Comedien,

wasz sich in anderen Landen zutraget, vndt gehendt ohne scheüchen, mann vndt weibs personen an gemelte ort, weil mehrtheils engellender nicht pflegen viel ze reysen, sondern sich vernügen zehausz frembde sachen ze erfahren vnndt ihre kurtzweil ze nemmmen."

Zu diesem berichte Platter's ist folgendes zu bemerken. Das theater, welches er am 21. Sept. besuchte, ist höchst wahrscheinlich das im Dezember 1598 oder Januar 1599 neu erbaute Globus-theater. Für diese annahme spricht einmal die hervorhebung der konstruktion des daches aus stroh. Auch beim Globus-theater finden wir diesen stoff verwendet: es ist ja bekannt, dass der brand des theaters im jahre 1613 durch böllerschüsse, welche das strohdach entzündeten, verursacht worden ist. Die andern damaligen theater auf dem rechten themseufer waren dagegen, so viel wir wissen, mit ziegeln gedeckt. Ferner ist es wahrscheinlich, dass ein fremder, der schon am vierten tage seines aufenthaltes in London ein theater besucht, sich in das berühmteste der bestehenden schauspielhäuser wird haben führen lassen; dass aber dem Globus-theater, in welchem Shakespeare's truppe auftrat, diese führende stellung zukam, ist nach andern zeugnissen von zeitgenossen nicht zweifelhaft. Zu dieser auslegung bewegt mich weiterhin die angabe Platter's, dass die schauspielertruppe aus ungefähr 15 personen bestanden habe. Dies passt wiederum vortrefflich auf die aus 16 köpfen zusammengesetzte gesellschaft Shakespeare's, die mit ihrem bestande die übrigen truppen, die nicht mehr als zwölf mitglieder aufzuweisen hatten, nicht unerheblich übertraf. Nach allem dem glaube ich, dass der schluss, Platter habe einer aufführung des Julius Caesar im Globus-theater beigewohnt, sich wohl rechtfertigen lässt.

Nun erhebt sich sofort die weitere frage: War „Die Tragedy vom ersten Keyser Julio Caesare" Shakespeare's Julius Caesar oder eine frühere bearbeitung desselben stoffes von einem andern? Die antwort wird hier leider weniger sicher lauten können als vorhin bei der frage nach der identität des strewinen Dachhauses mit dem Globus-theater. Denn auch Platter ist über die namen der zur zeit seines aufenthaltes in London besonders gefeierten dramatiker und vor allem über denjenigen des verfassers der von ihm gesehenen tragödie mit

dem gleichen stillschweigen hinweggegangen, wie andere reisende jener zeit, ein Kiechel, Hentzen, Jan de Witt usw. Auch aus der wenig inhaltreichen bemerkung über die art und den gang der aufführung, welcher Platter wegen seiner ungenügenden sprachkenntnis offenbar nur mangelhaft zu folgen im stande war, wird sich kaum etwas für die identifikation des stückes gewinnen lassen; nur so viel, scheint mir, muss zugegeben werden, dass die gemeldete zahl von 15 spielenden für den Shakespeare'schen Caesar ausreichen würde. Da uns also ein direktes zeugnis über den verfasser der am 21. Sept. 1599 aufgeführten tragödie von Julius Caesar fehlt, so können wir nur zu mehr oder weniger wahrscheinlichen vermutungen darüber gelangen. Wenn nun unser vorhin gezogener schluss, dass Platter einer aufführung im Globus-theater, dem schauplatz von Shakespeare's schauspielerischer und dichterischer thätigkeit, beigewohnt habe, richtig ist, so liegt die folgerung sehr nahe, dass er in der that von dem Shakespeare'schen drama rede. Hiergegen wird sich in bezug auf die chronologie kaum eine grosse schwierigkeit erheben. Bis jetzt ist man aus mangel an sicheren zeugnissen meist auf grund von anspielungen, namentlich Weevers im Mirror of Martyrs, dazu gelangt, die entstehung des Julius Caesar in das jahr 1600 oder 1601 zu verlegen, eine datierung, welche sich wohl unschwer mit einer aufführung im September 1599, die ja eine der ersten gewesen sein könnte, vereinigen liesse. Ebenso wenig vermag ich andere gründe zu finden, welche diese folgerung direkt verböten. Die richtigkeit derselben vorausgesetzt, hätten wir so, zusammengehalten mit dem negativen zeugnis von Meres, eine so genaue zeitbestimmung für die abfassung des Julius Caesar gewonnen, wie für wenig andere dramen Shakespeare's. Bedenklich bleibt dabei nur immer der umstand, dass wir im jahre 1594 von der aufführung eines stückes mit dem gleichen inhalt durch die Shakespeare'sche truppe vernehmen, von dem wir nicht beweisen können, dass es nicht das von Platter erwähnte gewesen ist.

Die komödie, deren inhalt Platter kurz analysiert, zu identifizieren, ist mir nicht gelungen; offenbar war es eine wenig feine posse, die an derber deutlichkeit nichts zu wünschen übrig liess. Dass das theater in der „Bischofsgeetvorstadt“ kein anderes als der „Curtain“ gewesen sein kann,

scheint mir so viel als gewiss. Das „Theatre“, das einst in der gleichen gegend gestanden hatte, war ja seit ende 1598 abgebrochen und auf dem südlichen ufer als Globus-theater wieder aufgebaut.

Was Platter über die tänze am schluss der vorstellungen, über die bauliche einrichtung der theater, die eintrittspreise, die kostüme der schauspieler usw. zu berichten weiss, bietet weniger neues, bestätigt aber in willkommener weise, was wir früher schon gewusst haben. Im verlaufe der übrigen hier nicht wiedergegebenen erzählung finden wir noch eine erwähnung der für den fremden höchst erstaunlichen sitte des pfeifenrauchens im theater und missfällige äusserungen über die anwesenheit so vieler unzüchtiger weiber in der komödie, welche ja auch sonst vielfach zu klagen anlass gegeben hat.

Dass ich die notizen über die hahnenkämpfe und die bären- und stierhetzen hier mit abgedruckt habe, wird man mir, hoffe ich, im hinblick auf das kulturhistorische interesse, das diese schilderungen der mit dem theater wenigstens in lokalem zusammenhang stehenden volksbelustigungen auch für die geschichte der bühne darbieten, wohl zu gute halten.

Basel, 18. Sept. 1899. Gustav Binz.



THE DEVELOPMENT OF LONG *U* IN ACCENTED SYLLABLES IN MODERN ENGLISH.

That the quality of long *u* in modern English is different from the quality of long *u* in A.-S. times is doubtless well known to all who have interested themselves in English philology. Equally well known is the fact that this vowel cannot be traced back to Anglo-Saxon. Its origin is not English: it is French.

The A. S. long *u*, or more strictly speaking the W. S. *ū*, which was probably a high-back-narrow-round vowel, was preserved in M. E., and about the middle of the fifteenth century developed into the diphthong *ou*, as in the words *cow, thou, house, mouse, loud, how, brow, etc.* This diphthongic sound has persisted, with but slight change, down to the present century. The writing varies between *ou* and *ow*, the latter being restricted, for the most part, to the final position, while the former spelling prevails initially and medially. In such words as *rust, dust, udder, Suffolk, Sussex*, etc., where the original A. S. *ū* was shortened through the influence of following consonants the simple *u* is preserved. In some words, such as *brook* (A. S. brūcan) *room* (A. S. rūm), the spelling is of course *oo*, and the sound is that of a short mid-back-narrow vowel. In cases where the A. S. *ū* was followed by *h*, as in A. S. rūh, rough, slough, etc., the vocalic sound is the same, though the symbol *ou* is employed to represent it. In *stoop* (A. S. stūpian) as well as in *uncouth* (A. S. uncūth), the original A. S. high-back-narrow-round vowel is preserved, but with a change in spelling. In such words as *our* (A. S. ūr),

bower (A. S. būr), *shower* (A. S. scūr), the vowel in question has not only developed into the regular diphthong, heard in *cow, how,* etc., but, through the influence of the following *r*, there has developed along with the diphthong an indistinct vocalic glide.

The normal development of the A. S. *ū*, as noted above, is the diphthong, the first element of which is a low-mixed-wide vowel, and the second a mid-mixed-wide-round vowel, such as is heard in the words *thou, owl, fowl, south, bow, loud, shroud, cloud,* etc. The writing of course is *ow* and *ou*.

In order, therefore, to investigate the origin of the so-called long *u* in modern English, we must go to an entirely different source. For the original A. S. long *u*, as we have just stated, did not persist down to modern English, but developed into other sounds.

The chief sources of long *u* in modern English are as follows:

1. Certain A. S. diphthongs.
2. Certain French *u*'s, which were introduced into English chiefly from the Anglo-Norman dialect.
3. Late M. E. close *ō*, which in the seventeenth century developed into long *u*. (But since I have discussed the development of this last vowel elsewhere, I will not repeat it here.

Now, as to the first source, the original A. S. diphthongs which gave rise to long *u* in early modern English. In M. E., as is well known, there were two distinct *ēu*-diphthongs, the one an open *ęu*, the other a close *eu*. In the seventeenth century these were both leveled under a common diphthong *iu*, after the passage of the open *ę* into close *ē*, and the subsequent development of this close *ē* into *i*. The source of one of these two M. E. diphthongs is the A. S. *eo* followed by *g* or *w*, which combination developed into the M. E. close *ēu*, as in M. E. *nēwe* (A. S. nēowe), *trēw* (A. S. trēow), *brēwe* (A. S. brēowan), and the preterites *knēw* (A. S. cnēow), *blēw* (A. S. blēow), *crēw, flēw, grēw, thrēw,* etc.

The source of the other diphthong is the A. S. *ēaw*, which developed into the M. E. open *ęu*-diphthong, as in M. E. *fęwe*

(A. S. fēawe), *shęwe* (A. S. scēawian), *shręwe* (A. S. scrēawa), *glęw, sęw, hęw, stręw, dęw,* etc.

In regard to the second source of long *u* in modern English, it is well known that there was introduced into M. E. from the French, particularly the Norman dialect, a certain *u*-sound, as in the words *mue* (mew), *due, rue, virtue, value, statue, rude, use, refuse, cure, pure, nature, verdure, muse, accuse, excuse, censure,* etc.

Now, although all these examples are from the French, they are not to be confused, as if the *ū*-sound common to them were all the same or sprang from the same source. We must classify and examine more closely into the nature of this imported vowel.

Ten Brink in his *Chaucer's Sprache und Verskunst,* in the chapter on Romanische Vocale, has shown that a distinction must be made between *u* and *ǖ*, both imported into M. E. from the French. In this chapter he shows that the *ū* corresponds to the old French closed *o* (ó), Anglo Norman *u*, (< Latin ō and ŭ, *au* and ǒ), and that this sound is represented in Chaucer by the writing *ou* and *ow,* as in *avow, prow, houre, doute, resoun, colour, honour,* etc. This early M. E. *ū* was identified with the M. E. *ū* from A. S. *ū*, and sharing the fortune of this latter long *ū* of A. S. origin, it subsequently developed into the late M. E. diphthong *ou*. Thus this early M. E. long *u* from the French passed out of the category of the *ū*-sound altogether, and is, therefore, more properly discussed under the head of long *o* and its allied diphthongs. We shall, therefore, not pursue further the history of this particular sound here, as it does not properly fall within the scope of the present paper.

The other M. E. *ǖ* from the French is a far more common vowel. Ten Brink, in the passage cited above, shows that this M. E. *ǖ* has at least three distinct sources and corresponds to the following O. Fr. sounds:

1. O. Fr. *ü* (Lat. *ū*, occasionally *ŭ*), as in M. E. *vertue, muwe, crude, fortune, cure, nature, duc, pur, rude, excuse,* etc.
2. O. Fr. *iu, iv,* as in M. E. *eschu, sewe,* etc. And here he remarks that the spelling, as well as the origin of

eschuw, sew seem to indicate that the M. E. *ǖ* was not far removed in quality from a modified *ȫ*, or the Alsatian pronunciation of the German *ū*, or the French *ou*.

3. O. Fr. *ui* = *üi*, as in M. E. *suit, bruit, fruit,* etc.

Now, Chaucer in his rimes kept these two *u*-sounds (*ū* and *ǖ*) distinct and apart, and rarely confused them. This fact is of itself presumptive evidence that the two sounds in question, far from being identical, were of an entirely different quality. The French *ū* (Lat. *ō* and *ŭ*), represented graphically by *ou* and *ow,* Chaucer rimes with the *ou* from A. S. *ū*. But the Fr. *ǖ* he does not rime with this English sound.

Behrens, in his *Beiträge zur Geschichte der Französischen Sprache in England,* p. 118, has shown that the M. E. authors in the Southern and West Midland dialects rarely make the *ǖ* (Fr. *ǖ*) rime with *o* or *ou*; but almost without exception make it rime with itself. For example, we find here Wm. de Shoreham and Dan Michel riming *mesure* : *sure* : *endure* : *pure* : *figure* : *cure* : *nature* etc. But in the Northern dialect and in the East-Midland this distinction is not strictly observed; and consequently we find here the Fr. *ǖ* and the Eng. *ū* and the Fr. *ū* (< Lat. *ō* and *ŭ*), occasionally all riming together indifferently.

It is interesting to note in passing that the Fr. *ū* (< Lat. *ō* and *ŭ*) is generally represented by *ou* and *ow,* whereas the Fr. *ǖ* (< Lat. *ū* and *ŭ*) is usually written *u* simply, sometimes *ui* and *uy,* as in *puire, duyk, enduir, suir,* etc.

In connection with the introduction of this Norman Fr. *ǖ* into M. E., an important question suggests itself, viz., What was the phonetic character of this vowel when introduced into English? We have seen that in the South at least, it seems to have been clearly distinguished both from the other Fr. *ū* as well as from the native English *ū*. It must, therefore, have been more of the quality of the modern French representative of this sound.

Payne, in his article on the *Norman Element in the Spoken and Written English of the 12th, 13th and 14th centuries* (*Trans. of the Philological Soc., 1868—9.*), says: "There appears no place for the modern French *u* in Norman and, therefore, not in English of the 13th and 14th centuries." .... "There

is every reason to believe that *nature* in Chaucer was (*naetuur*) and generally that *u* long was (*uu*)." That is to say, there was but one *ū*-sound in Chaucer, and that was a high-back-narrow-round vowel, such as the A. S. *ū*. This view is of course quite untenable aud does not quadrate with the facts in the case.

Now, as to the quality of this M. E. *ǖ*-sound introduced from the Fr. Was it a high-back-narrow-round vowel, like the A. S. *ū* and the Latin *ū*, or was it a high-front-narrow-round vowel, like the modern French *ū*? As Fick has observed (cfr. his dissertation, *Gedicht von der Perle, p. 30*), this sound cannot have been the former, that is, a high-back-narrow-round vowel, since it was not combined in rime by the M. E. poets with the original A. S. *ū*, which was of this quality. Moreover, if it had been of this value, it would have shared the subsequent development of the M. E. representative of the A. S. *ū*, just as the other Fr. *ū* has done, as in *hour, doubt, avow,* etc. On the other hand, it cannot well have been of the same quality as the modern Fr. *ǖ*, viz., a high-front-narrow-round vowel. In that event, it would probably have been unrounded and then have developed into long *i*, like the M. E. *fire*; and if the *ū* in question had followed that line of development, it is probable that we should have in modern English "*pire*", "*dike*", "*sire*", "*ride*", "*cride*", "*natire*", etc., instead of *pure, duke, sure, rude, crude, nature,* etc. This, however, is not absolutely known, for some preventing cause might have arrested the normal development. Fick's theory, therefore, may be true that the M. E. value of this imported Fr. *ǖ* was an intermediate sound to the A. S. *ū* and the modern Fr. *ǖ*; that is to say, it was closely allied to a high-mixed-narrow-round vowel. The following fact tends to corroberate this view. In the Northern dialect, as I have shown elsewhere (see my '*ō-Vowel in English*', p. 52), M. E. close *ō* became *ū*. Now, this M. E. *ū* in the North rimes with the Fr. *ǖ*. Since then the A. S. close *ō* became in standard English a high-back vowel and in the northern English or Scotch a mid-front vowel, this same vowel must at one time have passed through a common stage, viz., that of a mid-mixed-round position. Inasmuch as in the North this M. E. close *ō* rimes with the French *ǖ* in question, the latter may in all probability

have been a mid-mixed vowel. It seems almost impossible to determine accurately the exact phonetic value of this sound.

Whether this Fr. *ü* developed in M. E. into a diphthong *iu* with the stress on the second element, as some think, is not so clear. It is hardly necessary to have recourse to this theory to explain the few sporadic occurrences of the sound riming with the M. E. *ū* from other sources, such as *dute* : *abute*, *aventure* : *bure* (King Horn, p. 10). Behrens, who dissents from this view, pertinently remarks that if that were the case, then the writing *iu* and *eu* would be of frequent occurrence. As a matter of fact this spelling is very rare.

The case seems to me to be this. The distinction between *ü* and *ū* in M. E. texts is closely observed, especially in the Southern and West-midland dialects. But exceptions do occasionally occur. In the Northern dialect this distinction was by no means closely observed, since there was a tendency to level out both these *ū*-sounds under the common M. E. representative in that dialect of the A. S. *ū*. A parallel case to this tendency to confuse Fr. *ü* (< Lat. *ū* & *ŭ*) and Fr. *ū* (< L. *ō* & *ŭ*) is furnished by the history of the M. E. *ō* vowel in the South. It is of course a well established fact that open and close *ō* were carefully differentiated in M. E. texts, and that no author was more careful in the observance of this distinction than Chaucer. Yet even in Chaucer there exists a slight tendency to confusion of these sounds, as I have elsewhere shown (see Englische Studien, XX, p. 341). So it seems a warranted assumption that while the M. E. texts, especially in the Southern and West-mitland dialects, generally discriminate between *ü* and *ū*, there was yet a slight tendency to confuse these sounds.

Nothing conclusive can be deduced from the spelling. The usual writing for the Fr. *ǖ* is *u* simply. But occasionally we find *ui* and *uy*, as in *puire* for pure, *duyk, dispuite, suir, enduir,* in which cases the glide occurs after and not before the *ū*. It is, to be sure, possible that this writing may be interpreted as lending color to the diphthongal theory, and that the writing is in the nature of an attempt to represent graphically this diphthong. But is seems also possible to regard this writing simply as an occasional attempt to represent phonetically the sound in question the *i* or *y* being a slight glide

that was developed in the pronunciation of some. Since, however, the glide, if it means anything, must certainly be regarded as indicating an incipient diphthongal pronunciation, we seem warranted in interpreting this phenomenon as showing that, sporadically at least, long *ū* tended to become diphthonged in late M. E.

In regard to the third class of M. E. long *u* from the French source, viz., O. Fr. *üi* (< Lat. *u*, *i*), as in *suit, fruit,* etc., it may be remarked that this class needs no special discussion, since the original diphthong became a monophthong and shared the fate of the Fr. *ü*. It is occasionally written *u* simply, as in *frute, sute,* even in Chaucer, though the prevailing writing is *ui*.

To return to the first principal source of M. E. long *u*, viz., certain original diphthongs. The writing of the M. E. open *ę̄u*-diphthong, as is well known, is *ew,* as in *few, lewd,* etc. Of the M. E. close *ēu*-diphthong the writing is likewise *ew,* as in *new, knew*; but it is also *ue* and *u,* as in *chue, true, truth, clue, brue, grue,* etc. It is worthy of note that this latter writing recurs repeatedly in late M. E. and early modern English in certain words, such as *slue, drue,* where subsequently *ew* became stereotyped as the conventional spelling. On the other hand, we occasionally find such a word as *true* written *trewe* during this period. All of which indicates a tendency to confusion, in early modern English, of close *ew* and *ū*. Sweet thinks this confusion is the result of the late M. E. change of final Fr. *ü* into *ēu*, the confusion between the traditional spelling *vertue* and the phonetic *vertew* leading to a similar fluctuation between *trewe* and *true*, and that the spelling *true* prevailed. Chaucer, for example, sometimes writes *crewel, vertew* instead of *cruel, vertue*; and even the Fr. *ü* he sometimes writes *ue* and *ew,* as *eschue, eschew.*

An early modern English document which throws some light on the problem before us is the Welsh transcription of the Hymn to the Virgin. In this text close *ew* is transcribed *uw,* as in "*truwth*", "*Dsiuws*" for *truth*, *Jews*. So likewise the Fr. *ü* is transcribed *uw,* as in "*uws*", "*fruwt*" for *use, fruit.*

Salesbury, one of the earliest orthographists, writing in 1547, says: "The *u* vowels answers to the power of the two Welsh letters *u*, *w*, and its usual power is *uw,* as shewn in

the following words, true *truw* verus, vertue *vertuw* probitas. And sometimes they give it its own proper sound and pronounce it like the Latin or like our own *w* (u) as in the words bucke *bwck* (buk) dama mas, lust *lwst* (lust) libido. But it is seldom this vowel sound corresponds with the sound we give the same letter, but it does in some cases, as in busy *busi*, occupatus aut se immiscens.

He says further in his pronunciation of Welsh: "*u* written after this manner *u*", that is, not as *v*, which, as Ellis adds, was at that time interchangeable with *u* in English and French, but not in Welsh, "is a vowel and soundeth as the vulgar English *trust, bury, busy, Huberden*. But know well that it is never sounded in Welsh, as it is done in any of these two Englyshe wordes (notwithstanding the diversity of their sound) *sure, lucke*. Also the sound of *u* in French, or *ü* with two pricks over the head in Duch, or the Scottish pronunciation of *u* alludeth somewhat near unto the sound of it in Welshe, thoughe yet none of them all, doeth so exactly (as I think) expresse it, as the Hebraick Kubuts doeth. For the Welsh *u* is none other thing, but a meane sounde betwyxte *u* and *y* being Latin vowels."

It appears, therefore, from the above that *ū* was in early modern English a diphthong at least in the pronunciation of some, since the Welsh *uw* which is used to transcribe it must have been a diphthong. For, as Sweet well observes, if the *ū* in *duke* had been a pure monophthong still, it would have been transcribed in the Hymn to the Virgin and by Salesbury *duk* simply, just like *busi*. And, further, since *true* was transcribed *truw*, we infer that it, too, must have contained a diphthong. It is not, however, quite clear what the character of this diphthong was. Whether the transcriptions employed represent it accurately or only approximately is questionable The English equivalent of the Welsh *u*, according to Ellis, is a high-front-narrow-round vowel, which he transcribes in his paleotype *y*. He says in this connection: "If then Salesbury had to represent the sound (yy), that is, the vocalic sound in the Fr. *flûte* or the Ger. *gemüth* he could not have selected any more suggestive Welsh combination than *uw*. To have written *uu* would have been to give too much of the (i) or (*i*) character, for when *u* was short, he did not distinguish from (*i*),

as shewn by *busy,* which he writes *busi,* meaning (bizi). If he had written *uw,* he would have conveyed a completely false notion, and *iw* would have led to the diphthong (iu) which he wished to distinguish from *uw.*"

If, then, the diphthong was accurately described, it appears that in the first modern English period the M. E. close diphthong *eu* and *u* had both become identical, having developed into a diphthong, the first element of which was a high-front-narrow-round vowel and the second a high-back-narrow-round vowel. Ellis, however, does not accept this view, but maintains that long *u* in the first modern period was still a monophthong. The following is his conclusion (E. E. P., p. 171): "At any rate it is clear that quite to the close of the 16th century, (yy) was the universal pronunciation of long *u* in the best circles of English life, and that it remained into the 17th century we shall shortly have further evidence."

Sweet, on the other hand, thinks that the long *u* had been diphthonged already during the early modern period, and that this diphthong was the one described above. He offers the following explanation of the change, which seems quite probable (H. E. S., p. 862): "close *ēu* became (iiu) by the regular change of close *ē* into (ii), and the (ii) was rounded by the following *u*, the resulting (yyu) or (y̅u) afterwards supplanting the non-final as well as the final *ǖ*.

Since then the authorities differ in regard to this point, one holding to the view of the diphthongic, the other to that of the monophthongic character of long *u* in the first modern English period, let us review the evidence and examine for ourselves the testimony furnished by the contemporary phoneticians, in order to arrive at an independent judgment.

Turning now to the phoneticians of that period, we find Palsgrave, who wrote under date of 1530, saying: "U in the frenche tong, wheresoever he is a vowel by hymselfe', shall be sownded like as we sownde *ew* in these words in our tong, *rewe* an herb, a *mew* for a hauke, a *clew* of threde, and such lyke resting upon the pronousyng of hym: as for these wordes *plus, nul, fus, user, humble, vertu,* they sound *plevus, nevul, fevus, evuser, hevumble, vertevu,* and so in all other wordes, where *u* is a vowel by hymselfe alone; so that in the soundynge of this vowel, they differe both from the Latin

tong and from us." Again in his discussion of *eu* he says: "*Eu* in the frenche tong hath two dyverse soundynges, for sometyme they sound hym lyke as we do in our tonge, in these wordes a dewe, a shrewe, a fewe, and sometyme like as we do in these wordes, *trewe, glewe, rewe*, a *mewe*. The soundyng of *eu,* whiche is most general in the frenche tong, is such as I have showed by example in these wordes, a dewe, a shrewe, a fewe, that is to saye, lyke as the Italians sounde *eu,* or they with us, that pronounce the latine tonge aryght, as *evreux, ireux, lieu, dieu.*"

It appears from the above that Palsgrave did not recognize the diphthongal quality of long *u.*

Salesbury, who wrote under date of 1547, seems to indicate by his Welsh transcriptions (using *uw*, as we have noted above, to represent long *u*) that long *u* was, at least according to his ear und judgment, a diphthong. Else why should he have employed two different Welsh characters to represent this sound?

Cheke, writing in 1555, leaves no doubt as to his interpretation of the sound in question as a pure monophthong. He says: "Cum *duke, tuke, lute, rebuke*, *δυκ, τυκ, λυτ, ρεβυκ* dicimus, Graecum *υ* sonaremus." And of the Greek *υ* he says: "simplex est, nihil admixtum, nihil adjunctum habet."

Smith in 1568 says pedantically: "Y vel *υ* Graecum aut Gallicum, quod per se apud nos taxum arborem significat, taxus *υ*", meaning, says Ellis that yew-sound of Greek *υ*; that is, as he immediately proceeds to shew, and as I shall assume in transcribing his characters, yew = (yy). The following are his examples: "(snyy) ningebat, (slyy) occidit, (tryy) verum, (tyyn) tonus, (kyy) q. littera, (ryy) ruta, (myy) cavea in qua tenentur accipitres, (nyy) novum, (tyyli) valetudinarius, (dyyk) dux, (myyl) mula, (flyyt) tibia Germanorum, (dyy) debitum, (luut) testudo, (bryy) cervisia facere, (myylet) mulus, (blyy) caeruleum, (akkyyz) accusare". Again, he says: "Quod genus pronunciationis nos à Gallis accepisse arguit, quod rarius quidem nos Angli in pronuntiando hac utimur litera. Scoti autem qui Gallica lingua suam veterem quasi obliterarant, et qui trans Trentam fluvium habitant, vicinioresque sunt Scotis, frequentissimè, adeo ut quod nos per V Romanum sonamus (u), illi libenter proferunt per *υ* Graecum

aut Gallicum (yy); nam et hic sonus tam Gallis est peculiaris, ut omnia fere Romane scripta per *u* et *v* proferunt, ut pro Dominus (Dominyys) et Iesus (Jesyys), intantum ut quae brevia sint natura, ut illud macrum *v* exprimant melius, sua pronunciatione longa faciunt. Hunc sonum Anglosaxones, de quibus postea mentionem faciemus, per y exprimebant, ut verus Anglosaxonice τrẏ. Angli (huur) meretrix, (kuuk) coquus, (guud) bonum, (bluud) sanguis, (huud) cucullus, (fluud) fluvius, (buuk) liber, (tuuk) cepit; Scoti (hyyr, kyyk, gyyd, blyyd, hyyd, flyyd, byyk, tyyk)". And again "O rotundo ore et robustius quam priores effertur, *u* angustiore, caetera similis *τῷ o*. Sed *v* (yy) compressis propemodum labris, multo exilius teniusque resonat quam *o* aut *u*, (boot) scapha, (buut) ocrea, (byyt) Scotia pronunciatione, ocrea" ..... "*v* Graecum Scoti & Borei Angli tum exprimunt cum taurum sonant, & pro *bul,* dicunt exiliter contractioribus labiis sono suppresso & quasi praefocato inter *i* & *u* bul (byl)."

Smith, it is evident, recognized no diphthong in long *u* in his time.

Hart writing in 1569, about the same time as Smith, says explicitly that long *u* was a diphthong; and he wrote it *iu*. But since he also calls the French *ū* a diphthongh, with which he identifies his English *iu*, we are inclined to discredit his testimony. By diphthong, as Sweet and Ellis suggest, he probably means only compound. He says: "Now to come to *u*. I sayde the French, Spanish, and Brutes [Welsh], I may adde the Scottish, doe abuse it with us in sounde and for consonant, except the Brutes as is sayd: the French doe never sound it right, but usurpe ou, for it, the Spanyard doth often use it right as we doe, but often also abuse it with us; the French and the Scottish in the sounde of a Diphthong: which keeping the vowels in their due sounds, commeth of *i* and *u*, (or verie neare it) is made and put togither under one breath, confounding the soundes of *i*, and *u*, togither: which you may perceyve in shaping thereof, if you take away the inner part of the tongue, from the upper teeth or Gummes, then shall you sound the *u* right, or in sounding the French and Scottish *u*, holding still your tongue to the upper teeth or gums, and opening your lippes somewhat, you shall perceyve the right sounde of *i*."

Baret also in 1573 seems to speak for the diphthongal quality of long *u* though his meaning is not entirely clear. He says: "And as for the sound of V consonant [he doubtles means vowel] whether it is to be sounded more sharply as in spelling *blue* or more grosly like *oo*, as we sounde *Booke,* it were long here to discusse. Some therefore think that this sharpe Scottish V is rather a diphthong than a vowell, being compounded of our English *e* and *u*, as indeed we may partly perceyve in pronouncing it, our toungue at the beginning lying flat in our mouth, and at the end rising up with the lips also therewithall somewhat more drawen togither."

Now, here the diphthongal quality of long *u* is clearly attested. But the exact character of this sound is not distinctly expressed. What does Baret mean by his description of 'the tongue as lying flat in our mouth' at the beginning of the pronunciation of long *u*? Perhaps Ellis's interpretation of these words is the most satisfactory, viz., that Baret was thinking of the neutral position of the tongue before beginning to utter any sound. But whatever the interpretation, it is evident from the above that this phonetician heard the diphthongic pronunciation of long *u* in the mouths of some of his contemporaries.

Bullokar (1580), on the other hand, recognized in this vowel only a pure monophthong, and this was (yy). He says: "U also hath three soundes: The one of them a meere consonant, the other two soundes, are both vowels: the one of these vowels hath a sharpe sound, agreeing to his old and continued name: the other is of flat sound, agreeing to the olde and continued sound of the diphthong: ou: but alwayes of short sounde. . . . And for our three sounds used in, u, the French do at this day use only two unto it: that is, the sound agreeing to his old and continued name, and the sound of the consonant, *u*." He adds further: "U. sharpe, agreeing to the sound of his olde and continued name, is so sounded when it is a sillable by itself, or when it is the last letter in a sillable, or when it commeth before one consonant, and: e: ending next after the consonant, in one sillable thus: unity, universally procureth use to be occupied, and leisure allureth the unruly to the lute: which I write thus: (yyniti yyniversaulli prokyyreth yys tuu bii okkyypiied and leizyyr

allyyreth the unryyli tuu dhe lyyt)." The transcription is that of Ellis.

Erondell in 1605 seems to indicate by his pronunciation a diphthongal sound for long *u*, though he is not so distinct as might be desired. His prounciation too is not the conventional *iu*, which, as Sweet observes, he would have expressed by (iou). Perhaps it was (yu). He says: "*u* is sounded without any help of the tongue but joyning of the lips as if you would whistle, say *u*, which *u*, maketh a sillable by itselfe, as *unir, uniquement,* as if it were written *u-neer,* pronounce then *musique, punir, subvenir,* not after the English pronunciation, not as if it were written *muesique, puenir, suevenir,* but rather as the *u* in this word, *murtherer,* not making the *u* too long."

Holabrand in 1609 offers evidence that is corroborative of Erondell's and unquestionably points to the diphthongic pronunciation of long *u* as (iu). He describes it as follows: "Where you must take paine to pronounce our v, otherwise then in English: for we do thinke that when Englishmen do profer, v, they say, *you*: and for, q, we suppose they say, *kiou*: but we sound, v, without any helpe of the tongue, joyning the lips as if you would whistle; and after the manner that the Scots do sound Gud."

Cotgrave in 1611 simply says: "*V* is sounded as if you whistle it out, as in the word *a lute.*"

Gill, writing in 1621, indicates only the monophthongic character of long *u*, remarking briefly: "V *est tenuis, aut crassa*: *tenuis* u, *est in Verbo* tu vz vse *utor*; *crassa brevis est* u. *ut in pronomine* us *nos*; *aut longa* ü: *ut in verbo tu* üz oose *scaturio, aut sensum exeo mori aquae vi expressae.*"

The next and last phonetician whose evidence we shall cite to establish the pronunciation of long *u* in the 16th century is Butler, who, though he wrote in 1633, yet probably acquired his pronunciation in the last quarter of the the 16th century. He seems to support the diphthongic quality of long *u*, but it must be confessed his meaning is far from clear. He says: "*I* and *u* short have a manifest difference from the same long; as in *ride rid, rude rud, dine din, dune dun, tine tun,* for as *i* short hath the sound of *ee* short; so has *u* short the sound of *oo* short . . . . . *E* and *i* short with *w* have the

very sound of *u* long: as in *hiw, knew, true* appeareth. But because *u* is the more simple and ready way; and therefore is this sound rather to be expressed by it .... But why are some of these written with the diphthong *ew*? whose sound is manifestly different, as in *dew, ewe, few, hew, chew, rew, sew, strew, shew, shrew, pewter*."

As Sweet has noted, we learn here incidentally that open *ew* in *dew*, in Butler's pronunciation was distinct from close *ew* and long *u*.

Now to sum up. It will be observed that the bulk of the evidence tends to establish the proposition that long *u*, during the 16th century, was a monophthong, viz., a high-front-narrow-round vowel. But it is a significant fact that the evidence of some of the contemporary phoneticians is in favor of the diphthongal pronunciation of long *u* during this period. Since there was developed even in late M. E. a tendency of long *u* toward diphthongization, it is but reasonable to infer that this nascent change still continued in the first modern English period, and was gradually extending and perfecting itself. It is well established that this process was completed in the following century. In view of this fact we seeme warranted in the inference that the prevailing pronunciation of long *u* during the 16th century was monophthongic, but in the .mouths of some there was a growing tendency toward the diphthongization of this vowel ..... a process which was completed in the following century.

Having then shown that long *u* during the first modern English period was a monophthong, with a growing tendency toward diphthongization, let us now trace the subsequent development of this sound in the 17th century. The first phonetician of this period to be cited is "rare Ben Jonson". He says under date of 1640: "V is sounded with a narrower, and meane compasse, some depression of the middle of the tongue, and is, like our letter *i* a letter of double power." This does not help us much.

Wallis, who wrote in 1653, is fuller and more distinct. He says: "Ibidem etiam", that is, *in labiis*, "sed Minori adhuc apertura" than (uu), "formatur *ú* exile; Anglis simul et Gallis notissimum. Hoc sono Angli suum *u* longum ubique proferunt (nonumquam etiam *eu* et *ew* quae tamen rectius pronunciantur

retento etiam sono *e* masculi): Ut *muse,* musa; *tune,* modulatio; *lute,* barbitum; *dure*, duro; *mute,* mutus; *new,* novus; *brew,* misceo (cerevisiam coquo); *knew*, novi; *view*, aspicio; *lieu,* vice, etc. Hunc sonum extranei fere assequentur, si diphthongum *iu* conentur pronunciare nempe *ĭ* exile litterae *u* vel *w* praeponentes, (ut in Hispanorum *ciudad* civitas), non tamen idem est omninò sonus, quamvis ad illum proximè accedat; est enim *iu* sonus compositus, at Anglorum et Gallorum *ù* sonus simplex. Cambro-Britani hunc fere sonum utcumque per *iw, yw, uw* describunt, ut in *lliw* color; *llyw* gubernaculum navis; *Duw* Deus, aliisque innumeris. "*U* longum effertur ut Gallorum *ú* exile. Ut in *lúte* barbitum, *múte* mutus, *múse* musa, *cúre* cura, etc. Sono nempe quasi composito ex *ĭ* et *w*."

Here, as Sweet observes, Wallis, while pointing out the resemblance between the Spanish *iu* and the Welsh *iw*, *yw*, *uw*, on the one hand, and the French (*yy*) on the other, expressly states that Spanish *iu*, is a diphthong and that the French (*yy*) is a simple sound; and with this latter he identifies the English long *u* and *ew*. But he says the English *u* and the French *u* approach nearly to the diphthong *iu*. Unlike Salesbury, Wallis heard the Welsh *uw* as a diphthong, the first element of which was a high-front-narrow and the second a high-back-narrow-round vowel. This according to Sweet is the present sound of this diphthong in South Wales.

The evidence of Wilkins, who wrote in 1668, is almost diametrically opposed to that of Wallis just adduced. Wallis, as we have just observed, did not admit the diphthongic pronunciation of long *u*, but identified it with the French *u* and affirmed that this pronunciation was common to all Englishmen, Wilkins, on the contrary, can scarcely pronounce the French *ū* (yy) at all, and denies that the English use it. Moreover, he affirms that every long *u* in English is diphthonged into *iu*. (Yet, as Mr. Ellis has noted, both Wallis and Wilkins were contemporaries and lived as fellow collegians for some time at Oxford and mingled in the same society.) Wilkins's words are: "As for the *u Gallicum* or *whistling u*, though it cannot be denied to be a distinct simple vowel; yet it is of so laborious and difficult pronunciation to all those Nations amongst whom it is [not?] used, (as to the English) especially in the distinction of long and short, and framing of Diph-

thongs, that though I have enumerated it with the rest, and shall make provision for the expression of it, yet shall I make less use of it, than of the others; and for that reason, not proceed to any further explication of it." And again, he says: "*u* is I think proper to the French and used by none else." For example, *communion* he transliterates *kommiunnion.*

Holder in 1669 differs from Wilkins in his description of long *u*, which he expresses very accurately as *yy,* stating that it follows *ae* and *e* in diphthongs. But when he speaks of diphthongs he is not perfectly clear. It is interesting to note in passing, as Mr. Ellis has remarked, that Holder has "very acutely anticipated Mr. M. Bell's separation of the labial and lingual passages, and the possibility of adding a labial passage to every lingual one". He says:

"In *o* the larynx is depressed, or rather drawn back by contraction of the aspera arteria. And the tongue likewise is drawn back and curved; and the throat more open to make a round passage: and though the lips be not of necessity, yet the drawing them a little rounder, helps to accomplish the pronunciation of it, which is not enough to denominate it a labial vowel, because it receives not its articulation from the lips. *Oo* seems to be made by a like posture of the tongue and the throat with *o* but the larynx somewhat more depressed. And if at the same time the lips be contracted, and borne stiffly near together, then is made *8*; *u* with the tongue in the posture of *i* but not so stiff and the lip borne near the upper lip by a strong tension of the muscles, and bearing upon it at either corner of the mouth."

"*8* is made by the throat and tongue and lip; in *8* the tongue being in the posture, which makes *oo*; and in *u* in the same posture, which makes *i*, and in this *8* and *u* are peculiar, that they are framed by a double motion of organs, that of the lip, added to that of the tongue; and yet either of them is a single letter, and not two, because the motions are at the same time, and not successive, as are *eu, pla* etc. Yet for this reason they seem not to be absolutely so simple words as the rest, because the voice passeth successively from the throat to the lips in *8* and from the palate to the lips in *u*, being there first moulded into the figures of *oo* and *i*, before it be fully articulated by the lips. And yet either

these two, *8* and *u*, are to be admitted for single vowels, or else we must exclude the lips from being the organs of any single vowel since that the mouth being necessary to conduct the voice to the lips, will, according to the shape of its cavity, necessarily give the voice some particular affection of sound in its passage, before it come to the lips; which will seem to make some such composition in any vowel which is labial. I have been inclined to think, that there is no labial vowel, but that the same affection from the lips may, somewhat in the nature of a consonant, be added to every of the vowels, but most subtlely and aptly to two of them, whose figures are in the extremes of aperture and situation, one being the closest and forwardest, which is *i*, and the other most open and backward; there being reason to allow a vowel of like sound in the throat with *8*, but distinct from it as not being labial, which will be more familiar to our eye if it be written *oo*; as in *cut coot, full fool, tut toot,* in which the lip does not concur; and this is that other. Thus *u* will be only *i* labial, and *8* will be *oo* labial, that is, by adding that motion of the under-lip, *i* will become *u*, and *oo* will become *8*." He proceeds to use his *i*, *u*, *8* in the formation of diphthongs and concludes thus: "Concerning *8* and *u*, this may be observed, that in subjoining them to another vowel, *8* is apter to follow *a* and *o*, because of their resemblance in the posture of the tongue, as hath been said; and for the like reason *u* is apter to follow *a* and *e*. as 8a81 *wawl*; euge etc. But generally if the vowel follows, then it is *8* precedes and not *u*".

Cooper in 1685 recognizes the diphthong *iu* in the pronunciation of long *u*, and expresses difficulty in understanding *yy*, the French *û*, thus aligning himself with Wilkins, who could scarcely understand this latter sound. He says: "*E* in *will, weal,* cum *u* coalescens nobis familiarissimus est, quem vocamus *u* longum; ut *funeral* funus, *huge* inus [sic]; *juice* succus, sc[r?]ibimus per *ew*; ut *chew* mastico, *knew* cognovi; aliisque temporibus verborum praeteritis; quando syllabum finalem claudit, additur *e*, *true* verus; raro per *eu*, *rheum* rheuma; sic semper pronunciamus *eu* latinum, and *eu* Graecum: et Galli plerumque illorum *u*, quandoque autem subtilius quasi sonus esset simplex, sed haec difficilis & *Gallis* propria."

Miege who wrote in 1688 speaks for the old monophthongic quality of long *u*, but because of his inaccuracy of ear in distinguishing various other English sounds then current, we must discredit his evidence. He says: "U vowel, by itself is pronounced in French according to the sound it has in the word *abuse* in English." It is interesting to note in passing that he transliterates *nature*, *picture* and *fracture* "naiter", "picter", "frecter", which pronunciations persist to this day among the illiterate.

To sum up. The change from the monophthongic to the diphthongic pronunciation of long *u*, which, as we saw, was in process of development during the 16th century, toward the end of the 17th century won general currency and became fully established. But the old monophthongic pronunciation of this vowel as the French *ṻ* still survived as an antiquated pronunciation.

Let us now turn aside from the history of long *u* for a while in order to examine the development of a related sound, viz., the M. E. diphthong *ew* (*eu*). When long *u* became diphthonged into *iu*, the old open *ew* (*eu*) likewise underwent a change passing first into close ew and subsequently developed into *iu*. It will prove of interest to trace the history of this sound as recorded by the contemporary orthoepists.

Palsgrave (1530) says: "*Eu* in the frenche tong hath two diverse soundynges, for sometime they sound hym lyke as we do in our tong, in these wordes a dewe, a shrewe, a fewe, and sometyme like as we do in thes wordes, *trewe, glewe, rewe,* a *mewe.* The soundyng of *eu*, whiche is most general in the frenche tong, is such as I have showed by example in these wordes, a dewe, a shrewe, a fewe, that is to saye, like as the Italians sound *eu*, or they with us, that pronounce the latine tonge aryght, as *evreux, ireux, lieu, dieu.*"

The word *beauty* Palsgrave wrote *beautie* and Levins (1570) *bewtye*, and in the Promptorium it is written *bewte* and *beawtye.*

Smith (1568) says of this diphthong: "Et *Eu* diphthongum Graecum habent Angli, sed rarius, quae tamen apud Gallos est frequens: (feu) pauci, (deu) ros, (meu) vox catorum, (sheu) monstrare, (streu) spargere." And in his Greek pronunciation he adds: "ευ, ut eu, εὖγε, euge. Angli pauci *few*, φεῦ, ros,

dew, δεῦ. ηυ sonamus apertius, ut illud Gallicum *beau*, quod multi Angli *beu*: sonum etiam felium quidam *mew*, alii *meau*, quasi μἑυ, μῆυ exprimunt."

Hart (1569) shows the beginning of the development of an i-glide before the diphthong, for he writes *mew miew*. But Bullokar in 1580 gives no indication of such a development. He recognised only the pure diphthong *eu*, writing, for example, *hew* thus: he, u, the comma, which he wrote under the *u*, meaning that it had the sound of *u*.

Gill likewise in 1621 recognised only the simple diphthong and nothing more. He says: "*E*, saepius praecedit *u*, ut, in (eeu) eawe ovicula, (feeu) fewe pauci, (seeuer) sewer dapifer."

So Butler in 1633 distinctly recognised the true *eu*-diphthong in *dew, ewe, few, hew, shew, rew, sew, strew, shew, shrew, pewter*.

It is noteworthy that during the 16th century the writing with *ew* was employed in many words in which the conventional spelling today is with *u* simply; as in Levins' list: dew (due), clew (clue), glew (glue), rewe (rue), blewe, trewe, issew, seskew, revenew, valew, endew, condinew, pursew, slewce, trewce, hewge, rewle, trewth, etc.

In the 17th century we observe a change taking place. This was duly chronicled by the orthoepists. The old open *e* of the *ę̄u*-diphthong began now to advance to a high position approaching *i*, so that *ēu* was pronounced somewhat like *iu*. We saw that Hart in the preceding cent. had indicated the presence of a glide in the pronunciation of this diphthong in the word *mew*, which he transcribed *miew*.

The first to draw attention to this new development especially is Wallis in 1653: He says: "*Eu, ew, eau* sonantur per *e* clarum et *w*. Ut in *neuter* neutralis, *few* pauci, *beauty* pulchritudo. Quidam tamen paulo acutius efferunt acsi scriberentur, *niewter, fiew, biewty*, vel *niwter, fiw, biwty*; praesertim in vocibus *new* novus, *knew* sciebam, *snew* ningebat. At prior pronunciatio rectior est."

As Sweet has pointed out (cf. H. E. S., p. 254), Wallis is not consistent. For he here says that the *iw*-pronunciation is quite frequent in *new*, and some other words with *ew* (from M. E. ew). And yet in his description of long *u* he includes

new in a list of words with the long French *u*, which he then pronounced (yy). In this same discussion he distinguishes (yy) very carefully from the *iu*-diphthong. In view of this fact, Sweet's conjecture is perhaps not far wrong, viz., that Wallis himself pronounced *muse* and *new*, for example, *myyz* and *nyy*, but was at the same time familiar with the diphthongic pronunciation *miuz*, *niu*, and that he intentionally ignored the latter pronunciation, while unconsciously admitting its existence by identifying the vowel of *new* with the diphthongic (eu) in the modified form of (iu).

We infer from Wallis's statement that (iu) was fast becoming the received pronunciation of the old *eu*-diphthong at this time, and that it was especially noticeable in such words as *new*, *knew*, *snew*. Otherwise, so conservative an orthoepist as he was would scarcely have recognised this new development.

Price in 1688, while he admits that the old *eu*-pronunciation is usual in "*brew-ess, few, lewd, ewe, feud, neuter, pleurisie*", still adds, "ew hath now obtained the sound of *iw*" in *blew*, *brew, chew, crew, drew, hew, embrew*, *eschew, gewgaws, knew, sewer, slew, stew, steward*, *vinew, monsieur*, *adieu, lieu.*

Cooper in 1685 recognised only the *iu*-pronunciation of the diphthong *eu*, with very little emphasis on the first element. In other words, in his pronunciation (iu) was almost equivalent to long *u*. The explanation of this change in the quality of the diphthong is that the stress was shifted from the first to the second element, and the *i* was reduced to a mere glide, so that only the *u* was heard. This pronunciation still lingers among the illiterate as in nooz (for news).

Jones in 1701 seems to indicate an existing difference between (eu) and the newer pronunciation of this diphthong as (iu). But whether he really felt any such distinction, it were hard from his confused account to ascertain with satisfaction. In his youth he was doubtless more familiar with the old *eu*-pronunciation, and would fain maintain that this was the proper pronunciation, but at the time that he wrote the new *iu*-pronunciation was probably far more common, and was fast extending itself and supplanting the former.

The conclusion then from the evidence thus far reviewed is that the old *eu*-diphthong had, during the 17th century,

advanced to a high position and at the close of the century, was quite generally, pronounced (iu). And in the mouths of some the stress was shifted from the first to the second element so that this diphthong was reduced almost to a monophthong, viz., long *u*. Probably this change of the *eu* to *iu* is to be regarded as a result of the influence of the passage of the old close long *e* to the high position, becoming long *i*. For it was during the early part of the 17th century that this latter change took place.

It is worthy of note that the change of the diphthong *eu* into *iu* is practically synchronous with the diphthonging of long *u* into *iu*. It appears, therefore, that at the beginning of the 18th century M. E. close *ēu* and open *ęu* as well, had, together with the M. E. long *u* from the French, all been leveled under the one common diphthong *iu*.

In consequence of the leveling out of the diphthong *eu* and the long *u* under one common sound, as shown above, the problem of tracing the history of these sounds in the 18th century is much simplified. The stress on the diphthong *iu*, developed from the old *eu*, tended to shift during the 17th century, to the *u*, the second element of the diphthong as we have seen, thus almost reducing *iu* to a monophthong. Perhaps in the pronunciation of many, the first element still survived as a slight i-glide. This slight glide seems to have proved the entering wedge to the development of a new diphthong *iu*. We have, then, the singular circumstance of the diphthong *iu* (from *eu*) being reduced almost to a monophthong *u* and again becoming diphthonged into *iu*, so that it returned again to its former value.

The Expert Orthographist in 1704 says: "It must be a very critical ear, that can distinguish the sound of *eu* in *eucharist* from the long *u* in *unity*, and the *eu* in *rheubarb* from the long *u* in *rumour*, without an apparent and too affected constraint, contrary to the usual pronunciation observed by the generality, which (in this case) would sound pedantick."

The anonymous instructor of the Palatines in 1710 says that *u* at the beginning is like the German *ju*, by which he probably means, as Ellis suggests, that long *u* is equivalent to *iu*, that is, a diphthong.

Buchanan in 1766 generally makes *eu, ew* equivalent to

long *u* or *iu*, as in *monsieur* (monsiur), *lieutenant* (liutenant), *ewe* (iu), *beauty* (biuty), *chew* (tshuu), *true* (triu), *furious* (fiurias), *lute* (liut), *muse* (miuz), etc.

Franklin, likewise, two years later writes, *furious* (fiurias), *usage* (iusedzh), *used* (iuzed). But unlike Buchanan, he writes *true* (truu), *rules* (ruulz), and *new* (nuu). His practice was not, therefore, far removed from present usage except in his pronunciation of *new* as *nuu*, now regarded as a vulgarism.

Lediard, in his account of English Pronunciation (written in 1725), says: "Rule (a) Long *u* is pronounced *iu* (iú) after *b, c, f, g, h, j, m, p, s,* but *su* may sometimes be *suh*."

"Rule (b) Long *u* is a long German *u* or *uh* (uu) after *d, l, r, n, t.* In *gradual, valuable, annual, mutual, u* may be either *iu* or *uh*."

I. Long English *u* is pronounced as *iu*, *u*, or *uh*, more or less rapidly according to accent. 1. according to rule (a) as *iu* in *abuse* abjuhs, *huge* hiudsch, *June* Dschiuhn, as *uh* in *seduce* seduhs, *exclude, minute* minuht, *rude, Brute, conclude, obtrude.* 2. as *iu* or rather *juh* (juu) in the beginning of words, as *union* juhnion. 3. except *ducat, punish, pumice, study, tuly,* short and like obscure *o* (o) in *busy* bissi, *bury* berri."

Ellis's comment on Lediard's pronunciation in general is so suggestive that I here subjoin it as throwing some light on the problem we are considering. The comment reads as follows: "After thus going through the vowels by the spelling, he proceeds to describe their formation, but as he has scarcely done more than translate Wallis, apparently ignorant that Wallis's pronunciation was a century older, I feel it useless to cite more than the following remark in an abbreviated form. "According to Mr. Brightland and others, the English express the sound of French *u* by their long *u* and sometimes by *eu* and *ew*. I cannot agree with this opinion, for although the English perhaps do not give the full sound of German *u* to their long *u* after *d, l, n, r, t,* yet their sound certainly approaches to this more closely than to the French *u*, which has induced me to give the German *u* as its sound, contrary to the opinion of some writers. After other consonants English long *u* is *iu*, and has nothing in common with French *u*."

The diphthongal quality of long *u* has continued to the present time, but perhaps with some modifications. This diph-

thong today has for its first element a very brief and evanescent vowel and for its second element, which receives the chief stress, the pure *ū*-sound. The first element is a sound very closely allied to the *i*-sound in the word *ill*, which is technically termed a high-mixed vowel. This same vowel rounded is the French *u* and the German modified *u*. The second element is a high-back-narrow vowel rounded, such as is heard in *food*. But this is not a pure diphthong, for in most cases there is heard, in addition to the diphthongal sound described above, a connecting glide, more or less full, which seems very like the sound of the consonant *y*. In many cases this *y*-glide encroaches upon and almost supplants the *i*-sound which constitutes the first element of the diphthong. When preceded by certain consonants, the glide tends to become fused with the consonant and palatalization of the consonant is the result; as in *sure, sugar*, etc. But this glide is not equally noticeable in all words where the long *u* occurs. After gutturals, such as *k* and *q*, or after labials, such as *p, b, m, f,* and *v,* the *y*-glide is very patent, as in *pure, mute, cube, beauty, fume, view,* etc. So, initially, the *y*-glide is very clear and distinct; as in *use, unit*, etc. But, on the other hand, after the tongue-tip consonants *t, th, d, n, r, l, s* and *z*, the *y*-glide is by no means so distinctly pronounced, owing to the mere physiological difficulty of utterance. Consequently, in this latter position the *y*-element of the diphthong in question is much reduced, and in the pronunciation of some it is scarcely appreciable, as in *lurid, lute, assume, suit, tune, new, due, duke,* etc., which many pronounce as if written 'loorid', 'loote', 'assoome', 'soote', 'toone', 'noo', 'doo', etc. It may be remarked that according as the *y*-element is reduced, so does the sound of long *u* in these and other like words approximate that of a pure diphthong.

It is to be observed that this peculiar diphthong is produced by a rounding of the lips so that it is a kind of labialized diphthong, and the labialization is most complete in those words where the *y*-element is most pronounced, as in *pure, mute,* etc.

The omission of the *y*-element is not generally sanctioned by best usage, but is stigmatized as provincial or vulgar. It is regarded as more pardonable after *l*, for example, than after *d*, or *n*, or *t*, etc. Indeed, some standard authorities omit the glide

after *l*, and accordingly pronounce 'loorid', 'loote', etc. The Century dictionary omits the *y*-element in cases where the *l* is preceded by another consonant, as in *fluid*. Webster's International remarks upon this matter: "After *s, l, j, th,* the *y*-sound comes in with difficulty, as in *suit, assume, lute, jury, thew, enthusiasm*; and after *t* or *d*, the *u* may better be given without the *y*; as in *tune, tutor, due, duke, duty*. In all these cases of *y* omitted, the initial vowel element is retained: it would be quite wrong to give an ordinary *oo* (as in *food*) for the entire sound in such words. The *y* if attempted, is apt to degenerate into a sibilant, and produce, with the consonant, a decided *tsh* or *dsh* sound, thus making *due* the same as *Jew*. ..... The *y* sound after *d* or *n* is common in England, as in *due, new,* etc., but not in America."

After *r* there is practically perfect unanimity of authority in favor of the omission of the *y*-element. No one pronounces the *y*-glide in this position, as such a pronunciation would be regarded as archaic or pedantic.

In the light of these facts an additional interest attaches to the words of Ellis, when he says: "For the polite sounds of a past generation are the *betes noires* of the present. Who at present with any claim to 'eddication' would 'jine' in praising the 'pints' of a 'picter'? But certainly there was a time when 'education', 'join', 'points' and 'picture' would have sounded equally strange."

In the same line Lowell, in his admirable essay on the Yankee dialect, which he gives in his introduction to the Biglow Papers, remarks: "The *u* in the ending 'ture' is always shortened making 'ventur', 'natur', 'pictur', and so on. This was common also among the educated of the last generation. I am inclined to think it may have been once universal, and I certainly think it more elegant than the vile 'vencher', 'naycher', and 'pickcher' that have taken its place, sounding like the invention of a lexicographer to mitigate a sneeze." This pronunciation was, as we have already seen, universal, viz. in the age of Dryden and Pope, as well as in the great Elizabethan age.

ASHLAND, SA. EDWIN W. BOWEN.



DAS INDEFINITUM.

(Sieh band XXI, heft 1, 3 u. 4.)

VI. Das Indefinitum *ænig* (*nænig*).

§ 78. Der gebrauch von *ænig* in seinem verhältnis zu *sum* ist im AE. im wesentlichen derselbe wie noch heute. Abgesehen von dem falle, in dem es im sinne von 'irgend ein beliebiger' gebraucht wird und in dem es unter allen umständen auch in positiven sätzen stehen muss, wird *ænig* im gegensatz zu *sum* verwendet in allen sätzen, von welcher form auch immer, denen eine negative vorstellung zu grunde liegt. *Ænig* steht also vor allem in sätzen echt negierten sinnes, sowohl in solchen von positiver form (*ge wenaþ þæt ænig mæg .... beon geweorþod* Boeth. 70, 9), wie in solchen von negativer (*næs ic ðe derigende on ænigum þingum* Aelfr., Hom. I 414, 16), wie in solchen fragender form (*Mæg ænig þing godes beon of Nazareth?* Joh. 1, 46, Wycliff fast dagegen den gehalt der frage als positiven auf: *Of Nazareth may sum þing of good be?*), ebenso wie in solchen bedingender form (*gif þe be ængum þissa þinga awiht tweoge* Solil. 192, 25). *Ænig* steht ferner in echt fragenden sätzen, d. h. in solchen, in denen die frage nicht wie im vorigen falle lediglich rhetorisch, sondern die erwartete antwort wirklich unbekannt ist (*wyle eower lareow crist ænig toll syllan?* Aelfr., Hom. I 510, 29). Und es steht schliesslich in echt bedingenden sätzen, d. h. in solchen, in denen die bedingung nicht unerfüllt ist wie im vor erwähnten falle, sondern in denen die erfüllung dieser bedingung zweifelhaft ist (*gif ic ...... ænig unriht wið hi gedon hæbbe* Ps. 7, 3). In den übrigen fällen steht *sum*.

§ 79. Die verwendung von *ænig* als geschlechtiges substantiv hat im laufe der zeit starke einbussen erlitten, doch sind hier verschiedene fälle zu unterscheiden.

Als geschlechtiges substantiv singularischen sinnes es völlig beziehungslos zu verwenden, ist heute nur noch in redensarten gestattet, an seiner statt wird *any one* verwendet (sieh § 91).

ae. *ne wene ic þæt ænig wære þe þæt atellan mehte* Oros. 150, 24.

frme. *ȝif eni us misdoð awiht* OEH. p. 65.

me. *That any had of other avauntage* Ch. II 80, *I wol yow tell as wel as eny can* ibid. 135.

ne. *Doth any here know me?* Sh., Lear I 4, 246.

mod. *he does not come (fall) short of any; he is not behind any* Fl.'s Dict. s. v.; *Any but a fool would have followed her summons* Krüger, Schwierigk. des Engl. II § 108 gehört wohl eher zum folgenden.

§ 80. Dagegen ist *any* in diesem sinne heute noch gewöhnlich, wenn das nomen, welches es vertritt, unmittelbar voraufgeht.

ae. *nære hit no þæt hehste god, gif him ænig butan wære* Boeth. 124, 16.

me. *To foryeue his euele ywyl; yef þer is eny* Ayenb. p. 115, *They him bisoughte Of herberwh and of ese ..... 'If ther be eny, Swich as it is, yit schul ye have your part'* Ch. II 128, *Or yif us of youre braune if you have eny* ib. 260.

mod. *I'll kick his brains out, if he has any* Dick., Pickw. 2, 20, *The evil is done, if any* Thack., H. Esm. 1, 8; *The mean temperature of the month was lower than any recorded since 1879,* Scotsman II July 5/3 1883, doch kann dies auch zu dem folgenden § gehören.

§ 81. Substantivisches *any* in geschlechtig singularem sinne darf gleichfalls heute noch gebraucht werden, wenn ihm eine nähere bestimmung folgt, entweder in der gestalt eines partitiven genitivs (a), oder eines attributivsatzes (b), oder eines adjektivischen attributes (c).

a) ae. *se þe ænigne ðissa ierminga beswicð etc.* Cura P. 30, 17.
me. *And if eny of us have more than other* Ch. II 253.
ne. mod. *any of them* u. ä.

b) ae. *ne wene ic þæt ænig wære þe þæt atellan mehte* Oros. 150, 24.

me. *Ful litel need hadde ye .... Counseil to axe of eny that is heere; But that etc.* Ch. II 325, *Which were ful hard for eny that is heere To bringe aboute* id. III 47.

mod. *As examples we would point especially to his masterly accounts of Ptyodactylus etc. etc., which may be recommended for study to any who*

should still doubt the derivation of what are called species Nature, December 29, '98, p. 196.

c) ae. *ðylæs ænig unclænsod dorste .... fon* Cura P. 50, 1.

ne. *If any born at Ephesus Be seen at Syracusian marts* Sh., Com. of Err. I 1.

mod. *The mean temperature of the month was lower than any recorded since 1879* Scotsman II July 5/3 1883. Doch sieh oben § 80.

§ 82. In pluralischem sinne ist dies geschlechtig substantivische *ænig* in älterer zeit überaus selten. In neuerer zeit gilt es als der regelrechte plural von *any one*; sieh dies § 91.

ae. *þæt hi* (?) *þær ænige ..... Christe begitan mihte* Beda 624, 13, *gif ge hwæt agen ænige habbað* Marc. 11, 25.

frme. *þe frendmen him biwepeð, gef þar anie ben* OEH. II 183, *ȝif þou miht eni* [A *æine* aus *ænie*?] *finde þat þe wole wiðstonde .... leie heom to grunde* Laȝ. B I 157 *heom* = them; allerdings konnte *eni*, wenn es genereller singular ist, den plural des nebensatzes leicht hervorrufen.

me. *Yef enye of hare uryendes wylleþ rede ..... naȝt ham nolleþ yhere* Ayenb.

mod. *Have any been killed?* Krüger, Schwierigk. des Engl. II § 102.

§ 83. Das ungeschlechtig substantivierte *ænig* im abstrakten sinne von 'anything', 'irgend etwas' scheint im AE. nicht vorzukommen. Denn in dem einzigen beleg, in dem das negierte *ænig* so aufgefasst werden könnte *þæt hi nænig ðyssa don woldon* Beda 503, 26, ist doch höchst wahrscheinlich *ðinga* zu ergänzen, vgl.: *gif þe be ængum þissa þinga awiht tweoge* Solil. 192, 25 u. ö. Dies neutrale substantiv *ænig* scheint sich erst später aus seiner verbindung mit partitiven genitiven von stoffnamen entwickelt zu haben.

me. *ȝif eny man faileth eny of thys* Shoreh. p. 93; *thys* kann doch wohl nicht = ae. *þyssa* sein.

ne. *If there be any of him left* Sh., Wint. III 3, 136.

mod. *He hardly needed any of his cousin's encouragement* Thack. Van. F.

§ 84. Dennoch muss es ein derartiges *ænig* = 'irgend etwas' in der ältesten zeit gegeben haben. Dass wir dies im AE. weder als objekt, noch als subjekt, noch als von einer präposition abhängig entdecken können, wird wohl darin seine ursache haben, dass es sich frühzeitig verlor, in folge des zusammenfalles der meisten seiner formen, mit denen des ge-

schlechtigen substantivs *ænig*. Wir können es aber nachweisen als absoluten accusativ in adverbieller verwendung, in welcher in folge seiner leicht kenntlichen stellung zum verbum dies neutrale *ænig* sich leichter erhalten konnte. Für dies *ænig* haben wir nun zweierlei belege. Die einen bieten zwar nicht *ænig* selbst, sondern dessen negation *nænig*, aber man wird wohl kaum zu behaupten wagen, dass die bildung der in rede stehenden form bei letzterem wohl möglich war, bei ersterem aber nicht. Ein anderes bedenken: dies, dass die belege nicht eigentlich ae. sind, sondern vielmehr spae., ist noch leichter zu beseitigen, denn die sprache vom ende des 12. jahrhunderts zehrt wie bekannt noch fort und fort von dem bestande der alten zeit und wagt, ausser auf lautlichem oder formellem gebiete kaum etwas neues, und überdies sind ja die meisten der in den OE. Homilies enthaltenen stücke nichts als umsetzungen gut-ae. schriften in die jüngere lautung, form und orthographie mit zahllosen leicht erkennbaren resten aus einer längst vergangenen sprachperiode.

Abgesehen von diesen beiden leicht zu beseitigenden bedenken, sind die zu gebenden belege um so wertvoller, als sie die funktion und den sinn des Indefinitums in wünschenswertester deutlichkeit erkennen lassen: der sinn des ungeschlechtigen *ænig* in verbundener form ist 'irgend etwas' der von *nænig* ist 'nicht irgend etwas', 'nichts' der adverbielle accusativ von *ænig*, muss also den sinn haben 'um irgend etwas', der von *nænig* muss bedeuten 'um nichts', 'durchaus nicht'. Und genau diesen sinn hat das *neng* der beiden folgenden belege.

spae. *Gif þan bihazeð ðe heo deleð and neng sullen heom ðeo elmesse ah ʒefen* OEH. I 135, *for ich triste þat he nele, neng bi mine wrihte, ac for his milde wille, of þis werses grune mine fet breiden* ib. II 217.

§ 85. Nicht so leicht ist die funktion und bedeutung zu erkennen bei der anderen art meiner belege, obzwar wir es gerade hier mit *ænig* selbst zu thun haben und einer der belege dem besten AE. angehört. Soviel ist auf jeden fall klar: die form, in welchem *ænig* in dem folgenden ae. belege erscheint, lässt doch nur zwei deutungen desselben zu, entweder als adjektivisches attribut (= irgend ein mehr) oder als adverbiell gebrauchter accusativ des substantivierten adjektivs

(= um irgend etwas mehr). Während nun der ersteren deutung die späteren belege widersprechen, da dieselben zweifellos sämtlich komparativische adverbien aufweisen, scheint die letztere deutung zu dem ae. belege nicht recht zu stimmen, da dessen *ma* formell als substantiv verwendet erscheint. Angesichts dieser schwierigkeit will ich nun nicht daran erinnern, dass das Englische auch attributiv gebrauchte adverbien kennt, denn die ersten versuche, substantiven adverbielle attribute beizufügen, begegnen nicht vor der me. zeit. Die lösung der schwierigkeit liegt ja viel näher, sie liegt in dem eigentümlichen, zwischen substantivischer und adjektivischer funktion schwankenden gebrauche des adverbs *ma*, der bereits im besten AE. beginnt, wie sich des genaueren in dem schwierigsten, aber auch interessantesten kapitel über *ma* und *mare* ergeben wird (bis dahin vgl. Mätzner, Gramm. III 2, 272 ff.). Meine auffassung geht also dahin, dass in dem ae. belege, dem ich leider keine weiteren beifügen kann, das *ma* nur noch formell als substantiv, dem sinne nach aber schon als adjektiv, d. h. als attribut zu dem folgenden *folca* verwendet ist und dass es demnach sehr wohl ein es näher bestimmendes adverb (unser *ænig*) bei sich führen kann. Im übrigen vgl. *sum* §§ 61—63.

ae. *& him from afaran het ealla þa burgware þe he of oðerum londe him to fultome abeden hæfde, þæt hie him gesunde burgen, for þæm he ne uðe þæt ænig ma folca for his þingum forwurde* Oros. 80, 33.

me. *ȝif þou wolt any more me knowe* AE. Leg., Horstm. 29, 817, *If ye wil eny more of it* Ch. III 136, *And first I shrew myself ..... If thou bigile me any ofter than oones* ibid. 247, *Or i procede ony ferthere* Maund. 5.

ne. *You are not to goe loose any longer* Sh., Merry W. IV 2, 128, *It would be cruel in me to suffer you to go any farther* Field., Tom Jones 8, 9.

mod. *any more* (*longer, better* etc. etc.). Hierher gehört wohl auch der beleg: *Few people would be any the worse for the study* L. Stephen, Hours Libr., Ser. I 347, denn *the* (ae. *þy*) nimmt nur die folgende causale bestimmung *for the study* ganz unnötiger weise voraus.

Anm. In folge einer kreuzung von *any more* mit dem dem afrz. *sauns plus* nachgebildeten *withoute more* erhalten wir das nicht seltene me. *And sette him doun withouten eny more* Ch. II 48, *He wente hym home withouten any moore* id. V 50. Hier ist *any* attributives adjektiv.

§ 86. Anders steht es mit dem (wohl amerikanisch-) mundartlichen gebrauche des *any* als selbständigen adverbialen

accusativs, d. h. ohne eines jener komparativischen adverbien oder adjektive. Er steht parallel zu dem in § 62 behandelten gebrauche von *some* und ist wohl wie dieser, da genau entsprechende ae. und me. belege sich nicht finden, erst in ne. bezw. mod. zeit, also sekundär, entwickelt worden.

mod. *Having slept scarcely any all the night* H. Miller, Scenes & Leg. XXX (1857) 450.

In bezug auf die entstehung dieses gebrauches, die ich in § 62 als unaufgeklärt bezeichnen musste, bin ich jetzt vielleicht im stande, einigen aufschluss zu geben. Ich meine, dass man in der that von der verbindung von *any* mit einem komparativischen adverb oder adjektiv ausgehen kann, um zu dem vorliegenden gebrauche zu gelangen. Freilich hat sich der gebrauch des selbständigen *any* nicht aus dem gebrauche des mit komparativen verbundenen direkt entwickelt. Diese verbindung war zu fest, zu stereotyp geworden im laufe der jahrhunderte, als dass *any* sich aus ihr hätte lösen können. Bei *some* dagegen war das nicht der fall, hier gab es eine derartige verbindung überhaupt nicht. Wenn man aus einer frage wie '*Is not he any better?*' eine antwort ableitete, wie die im § 62 belegte '*Yes, he is some better*', so stand *some* hier in keiner traditionell engen verbindung mit *better* wie *any* in der frage, es war im gegenteil völlig selbständig und konnte auch in anderen umgebungen im sinne von 'etwas', 'a little' gebraucht werden. Hatte sich *some* aber in diesem sinne, natürlich nur in sätzen mit positivem gehalte, eingeführt, so musste oder konnte doch sich leicht in sätzen negativen gehaltes *any* in demselben sinne einstellen.

Ich will diese entwicklung nicht als unumstösslich richtig hinstellen, ich gebe sie 'for what it is worth', bis eine bessere gefunden sein wird.

§ 87. Schon frühzeitig darf *any* (oder *one*??) als subjekt von nebensätzen, deren conjunktion von dem adverb *there* begleitet ist, ausgelassen werden.

ae.?

me. *In al the parisshe wyf ne was ther noon That to the offryng byforn hire schulde goon, And if ther dide, certeyn so wroth was sche, That etc.* Ch. II 15.

mod. dasselbe.

Die im § 85 behandelte form ist die einzige spur, die wir im AE. von dem ungeschlechtigen substantiv *ænig* entdecken können. Ueberall dort, wo dasselbe hätte gebraucht werden müssen, ist es mit hilfe des substantivs *þing* verdeutlicht, dem *ænig* entweder als attributives adjektiv dient (a), oder das es, bei adverbiellem gebrauche, selbst als attribut und zwar in der form eines partitiven genitivs begleitet (b).

a) *He ne geþafode þæt hi ænig þing spræcon* Luc. 4, 41, *Ne ondræt þu þe æniges þinges* Apoll. of T. p. 22.

b) *he ne mihte ænig ðinga gebunden beon* Beda 592, 5, *Ne sculon mæssepreostas nateshwon nænig þinga butan oðrum mannum mæssan singan* L. E. I. 7 (Bosw. T. s. v.), so selten, meist steht der instrumental: *hwæþer wen wære þæt we ænige ðinga ..... þæt ealond gesecean mihton* ib. 613, 29, *Nolde eorla hleo ænige þinga þone cwealm-cuman cwicne forlætan* Beow. 792, *se sylfa willa nænige ðinga butan synna beon mæg* Beda 495, 20.

§ 88. Wie dies adverbielle *ænige* (oder *ænig*) *þinga* zu dem me. ebenso adverbiell verwendeten *any thing* sich verhält, ist noch nicht sicher. Ich glaube nicht, dass letzteres auf ersteres zurückgeht, sondern vielmehr auf die absolute accusativformel **ænig þing*, zu dem mir das obige *ænig ðinga* eine überleitende form zu sein scheint, und das sicher auch schon im AE. bestanden hat, da sich *nænig þing* im AE. (*lærde hine þæt þæt nænig ðing ne gedafenade swa æþelum cyninge* Beda 514, 38) und *nan þing* im Spae. in derselben weise gebraucht findet (*þeo swuster ..... ne beo nan þing sariȝ* Reg. Bened., Wint. Vers. 109, 24. Einen sicheren aufschluss über diese frage wird nur die metrik geben können.

§ 89. Bei der besprechung der adjektivischen verwendung von *ænig* heben wir nur die fälle hervor, die in logischer oder sprachgeschichtlicher beziehung bemerkenswert sind.

Das AE. verwendet *ænig* besonders gern in vergleichssätzen, um anzudeuten, dass der den massstab des vergleiches bildende gegenstand die verglichene eigenschaft in irgend einem beliebigen, d. h. im höchsten grade, besitzt und dass der vergleich trotzdem noch zutreffend ist. Diese ausdrucksweise hat sich im ME. erhalten, scheint aber seit dem NE. sich zu verlieren.

ae. *seo ys scearpre þonne æni sweord* Ps. 44, 4, *heo æfre tyrnð on butan us, swiftre þonne ænig mylnhweol* Wright, Pop. Treat. p. 1.

frme. *ȝimstanes steapre þen is eny steorre* Kath. 1648, *stanes ..... isliket & ismaket as eny gles smeðest* ib. 1661, *swettre þen eauer eni halewi* ib. 1692, *hit colede anan ant warð hire as wunsum as euer eni wlech weter* Jul. 70, *ant set te balefule beast, as eauer ei iburst bar, þat grunde his tuskes* ib. 69.

me. *A whit coluere as eni snow* St. Kenelm 189, *Stille so eni stone* St. Brand., *he felle down dede as any stone* Br. p. 44, *Blak as any coylle* Town. M. p. 4, *My harte is hevy as any lede* ib. p. 162, *sum time it hentis me wiþ hete as hot as ani fure* Will. of P. 907.

ne.?

mod. *His month is wider than any church door* Planché, Fortunio 1, 4.

§ 90. In auffälliger weise tritt behufs verstärkung *any* für den unbestimmten artikel ein. Der gebrauch ist bisher weder im AE. noch im NE. beobachtet worden und scheint im ME. auch nur bei Ch. sich zu finden.

For trustith wel, it is an impossible That any clerk schal speke good of wyfes Ch. II 227, *Witnesse on him, that eny parfit clerk is* id. III 241, *Alla was nat so nyce To him .... Sent eny child, but .... He wente him self* id. II 203, *As wel to schewen his magnificence As to doon eny king a reverence* id. II 200, da hier nur *Alla* gemeint sein kann, so heisst dies: *to do the king a reverence due to any king.*

Anm. Dass *any* oft keinen weiteren zweck hat als den ausdruck zu dem er logisch gar nicht passt, lediglich zu verstärken, erkennen wir noch deutlicher an dem belege *But forth sche wil, er eny day be dawet* Ch. II 217. Da hier nur ein einziger bestimmter tag in frage kommen kann, so könnte man sagen, dass *any* hier den bestimmten artikel vertritt. *Any* hat aber hier einen sinn wie vielfach *ever* und das ganze wäre etwa zu übersetzen: 'noch lange ehe der tag anbricht'.

§ 91. In begleitung des substantivierten zahlwortes *an* (*one*) oder als mitattribut desselben = 'irgend ein einzelner', findet sich *any* schon sehr früh, wenn auch nicht ganz so früh, wie *æghwilc* und *nan* (sieh § 22).

Als substantivisches regens von *any* findet sich *an* schon ende des 14. jahrhunderts.

me. *Bot ymang vthyre paynis sere þat þai haf tholyt þat are here þe maste grewand of ony ane Is þat þai had vatir nane* Barb. Legg. 188, 811, diese kreuzung, entstanden aus *mare grewand than ony ane* + *maste grewand of all,* ist ganz gewöhnlich; vgl. Grundriss § 145 ξ.

ne. und mod. gewöhnlich.

Als mitattribut von *any* findet sich *an* erst gegen mitte des 15. jahrhunderts.

spme. *Any one person* Pecock, Repr. (citiert nach dem Oxf. Dict.), *and what my seyd Lord Chamberleyn may do with the kyng and with all the Lordys of Inglond, I trowe it be not unknowyn to you most of eny on man alyve* Paston L. III p. 52, *he thynketh that he sholde have as grete a lakke of you as off any one man in that contre* ib. p. 160.

ne. *an alien .... getteth hym to the walles amonge the souldiers, & doth more good than any one man* Cox's Rhethoryke p. 85.

mod. gewöhnlich z. b.: *In both cases the lines affected seen at any one time are relatively few in number* Nature, Nov. 10, '98, p. 34.

§ 92. Als attribut anderer zahlwörter entweder als substantivischer regentien oder als mitattribute mit diesen zu anderen regentien, findet sich *ænig* schon in ae., also in sehr viel früherer zeit, als *nan* bezw. *no* (vgl. dies § 23) in derselben verbindung. Andere indefinita finden sich in dieser verbindung ebenso früh (z. b. *oðer*), aber nur bei *nan* und bei *ænig* bietet die verbindung den gleichen logischen gehalt dergestalt, dass das eine wie das andere eine anzahl von einheiten zu einer geschlossenen gruppe vereinigt und damit anderen eben solchen gruppen gegenüberstellt.

ae. *Ne wene ic, cwæð O., ðæt ænige twegen latteowas emnar gefuhten* Oros. 96, 34.

spme. *I have done of myn more largely [to my one doughter!] then ever I purpose to do to any tweyn of hyr susters* Paston L. III p. 177.

mod. *he appears to admire with the same hearty feeling of friendship M. de Mun and Taine, Renan and M. d'Hulst, M. d'Haussonville and M. Ludovic Halévy .... all as diverse, socially, intellectually, and politically, as it is possible for any six men of the same nationality to be,* Academy Feb. 26, 1898, p. 221.

§ 93. Sonst ist bei dem adjektivischen gebrauche von *ænig* nur der fall bemerkenswert, in dem es sich mit dem possessiv (a) oder dem bestimmten artikel (b) als mitattributen eines beliebigen regens derartig verbindet, dass das ganze einen logischen gehalt erhält, den man anderwärts und namentlich von ne. zeit an, mit hilfe des von einem partitiven genitive begleiteten indefinitums ausdrückt (vgl. *sum* § 71).

a) ae. *on ænegum hiora hwilsticcum* Leges Ælfr. 96, 43, *gif ðu ænig* (a. l. *ænige*) *his reliquias habbe* Beda 538, 40.

ne. *that it wolde please Your grace to send any your Servauntes unto hym* Fl.'s Leseb. 334.

b) spme. *I oughte rather t'enprynte his actes and noble feates than of Godefroy of boloyne or ony the eight* Preface of Morte D. 2, 1.

§ 94. Ueberall dort, wo wir diese konstruktion bei singularischen begriffen finden, bei denen die idee einer teilung völlig ausgeschlossen ist, haben wir es, wie bei *sum* (§ 71 VI), wohl mit dem resultate einer, hier besonders spät eintretenden, angleichung zu thun.

spme. *we be content the sayd doggeres make ther viages at ther libertes, eny our wryting or comandment mad into the contrary nat withstandyng* Paston L. III 368, eine angeichung etwa an die entsprechende konstruktion bei *þis* und *eall*, sieh Wortstellung II, Anglia XVIII p. 162.

ne. *I should be very blameable to endeavour to hide any the least bias upon my mind from you* Rich., Clarissa I 126, eine angleichung an die entsprechende konstruktion beim zahlwort, sieh Wortstellung a. a. o. p. 160 f.

§ 95. Das dem positiven *ænig* gegenüberstehende negierte *nænig*, welches, ebenso wie das erstere, als substantiv wie als adjektiv sich findet, bietet ausser dem wenigen, worauf die vorstehenden §§ bezug nehmen, kein weiteres interesse. Im AE. in fast ebenso häufigen gebrauch wie *ænig* stirbt es gegen ende der frme. zeit aus; die letzten belege scheinen sich bei Orm zu finden. Das erbe dieses *nænig*, bei Orm *naniȝ*, hat *nan* (*none, no*) angetreten.

(Fortsetzung folgt.)

MÜNSTER im August 1899. E. EINENKEL.

THE TEXT OF JOHNSON'S RASSELAS.

There are two statements of a more or less gossipy character relating to the writing and publishing of Johnson's moralizing tale. Each has come down to us through the usual Boswellian channel, and each has been fully accepted in the past as if Boswell's authority needed no further support. The first, which is said to rest on the report of Mr. Strahan the well-known publisher of the eighteenth century, is to the effect that Johnson wrote *Rasselas* to "defray the expense of his mother's funeral, and pay some little debts which she had left".[1]) The second contains three distinct assertions as follows: "He [Johnson] told Sir Joshua Reynolds that he composed it in the evenings of one week, sent it to the press in portions as it was written, and had never since read it over."[2])

For more than a century both of these statements have borne a charmed life. They have been quoted by every historian of our literature, and have been more or less mangled by every shoolboy in his examination paper upon the Johnsonian period. They are about all that many a reader remembers regarding the book to which they refer. And yet two of the four assertions contained in these statements cannot possibly be true, and I now propose to show that a third probably rests upon equally shaky foundation. I say two of them cannot possibly be true, for a careful examination of his letters is all that is necessary to prove that Johnson did not write *Rasselas* to pay the funeral expenses of his mother, and that he did not send it to the press in portions as it was written. The proofs of this I showed at some length in the

---

[1]) Boswell's *Life of Johnson* edited by Hill, vol. I, p. 340—341.

[2]) *Ibid.*

introduction to an edition of *Rasselas* printed some four years ago.[1]) In the same place some discredit was also reflected on the third assertion above, that Johnson wrote the book in the evenings of one week, since chapter forty-five was not improbably composed after he had heard of his mother's death. The probability of this rests on a significant sentence which is seemingly autobiographical, and on the fact that the whole chapter has no necessary connection with what precedes or follows.

It is, however, with the third assertion of the second statement above that I have primarily to do at this time. If Johnson never read *Rasselas* over after writing it,[2]) the first edition alone must represent his work, and should be reprinted today as the proper text, after the correction of a few obvious misprints. On the contrary, however, the received text shows a good many slight changes from that of the first edition, most of which can scarcely be accounted for on the supposition that they have been inadvertently made. The character of these will be clear from the following pages, but I may here note that three of them are in chapter headings, while others include the omission or introduction of whole clauses and such other changes in words and phrases as no one would be so likely to make as the author himself. Now these changes, or the great majority at least, were made in the second edition of *Rasselas*, which appeared in the same year as the first and within a few months thereafter.

Before continuing the discussion, it seems best to place in tabular form the results of a close comparison of the first and second editions, so that the number and nature of the changes may be easily seen. The pages and lines at the left refer to my own reprint of the first edition already mentioned, while the chapter numbers will make it possible to compare with any copy of the book. I also add, at the right, the readings of the Oxford edition of 1825 where they differ from those of the first or second.

---

[1]) *The History of Rasselas.* New York. Henry Holt & Co. 1895.

[2]) Account need not now be taken of Johnson's meeting the book within two or three years of his death, and eagerly reading it as he journeyed in a coach. Boswell's *Johnson* (Hill) vol. IV, p. 119.



Chapter, page, and line	First Edition	Second Edition	Oxford Edition
I, 1 : 13	he was confined	Rasselas was confined	
3 : 15	to which these only		to which those only
3 : 30	joined with a cement	joined by a cement	
4 : 11	successive monarchs reposited their treasure	a long race of monarchs had reposited their treasure	
II, 5 : 28	neglected their endeavours	neglected their officiousness	
6 : 32	Man has surely		Man surely has
7 : 8	burthened with myself		burdened with myself
III, 8 : 28	danger can procure	danger can procure or purchase	
IV, 11 : 21	and run forward		and ran forward
12 : 25	but without remorse	yet without remorse	
VI, 15 : 23	the rivulet that run		the rivulet that ran
16 : 17	and having seen	having seen	
18 : 1	and I suspect	therefore I suspect	
19 : 7	the ingenious contrivances	many ingenious contrivances	
VII, 20 : 17	Imlac recited	Imlac rehearsed	

Chapter, page, and line	First Edition	Second Edition	Oxford Edition
VIII, 22 : 7	honest gains for fear of losing by the rapicity	honest gains for fear of losing them by the rapacity	
IX, 25 : 19	With this hope	With this thought	
26 : 16	by warning you as betraying you	by warning as bitraying you	
26 : 21	because they thought me rich	because they grieved to think me rich	
28 : 4	flocks and herbs	flocks and herds	
X, 28 : 13	And it yet		And yet it
28 : 20	or whether the province of poetry is to describe nature and passion, which are always the same, and the first writers	or whether, as the province of poetry is to describe nature and passion, which are always the same, the first writers	
31 : 9	successive generations	future generations	
31 : 11	[No paragraph at "His labor"]	[Paragraph at "His labor"]	
XI, 31 : 22	Proceed now with	Proceed with	

Chapter, page, and line	First Edition	Second Edition	Oxford Edition
33 : 20	the places where great actions	the fields where great actions	
XII, 38 : 13	with the recollection of the accidents	by recollection of the accidents	
39 : 13	my whole heart, that I have	my whole heart. I have	
XIII, 42 : 16	They returned to their labour	They returned to their work	
XIV, 43 : 5	and solaced their labour	and solaced their toil	
43 : 14	I had often observed	I had long observed	
XVI, 47 : 24	served by her favourite	served by her fovourite, Pekuah	
49 : 25	beings of an higher		beings of a higher
XVII, 52 : 13	most dreadful of all evils not to count their past years but by follies		most dreadful of all evils to count their past years by follies
XIX, 56 : 8	Their way lay through fields		Their way lay through the fields
XXI, 60 : 28	disgusted by the preferment of a younger officer and finding my vigour	disgusted by the preferments of a younger officer and feeling that my vigour	dirgusted by the preferment etc. [as in second]
61 : 18	the practice of virtue	the exercise of virtue	

Chapter, page, and line	First Edition	Second Edition	Oxford Edition
XXII, 62 : 23	pronounced him an hypocrite		pronounced him a hypocrite
63 : 5	says he	said he	
XXIV, 66 : 19	to think there is	to think that there is	
66 : 26	he found that almost every man that stood high	he found that almost every man who stood high	
XXV, 69 : 10	some fiend that destroys its quiet	some fury that destroys its quiet	some fury that destroys their quiet.
XXVI, 71 : 26	The good and the evil	The good and evil	
72 : 3	anxiety to the caprice		anxiety by the caprice
XXVIII, 77 : 30	I am affected by one or	I am alternately effected by one and	
XXX, 83 : 3	interrupted them. His look was clouded with thought. "Imlac", said Rasselas	interrupted them. "Imlac", said Rasselas	
84 : 1	necessarily require attention and sufficiently deserve it	require attention and deserve it	
85 : 4	all the revolutions	the revolutions	

Chapter, page, and line	First Edition	Second Edition	Oxford Edition
XXXI, 87 : 10	shut us up forever	shut us in forever	
XXXII, 90 : 8	successive gretifications	perpetual gratifications	
XXXIII, 91 : 10	beasts of burthen	beasts of burden	
XXXV, (title)	The Princess continues to lament Pekuah	The Princess languishes for want of Pekuah	
95 : 5	treasured up with care	treasured with care	treasured up with care
97 : 5	communicated. Goodness	communicated; they must therefore be imparted to others, and to whom could I now delight to impart them. Goodness	
97 : 21	day never would return		day would never return
XXXVI, (title)	Pekuah is still remembered by the Princess	Pekuah is still remembered. The Progress of Sorrow	
XXXVII, 100 : 24	the Arab	the rover	
101 : 14	to their place appointed where he received the stipulated price, and with great respect restored her	to their place appointed where, receiving the stipulated price, he restored her with great respect	the place etc. [as in second]

Chapter, page, and line	First Edition	Second Edition	Oxford Edition
XXXVIII, 102 : 22	looked up to me	looked on me	
103 : 17	and I eat it rather		and I ate rather
104 : 29	could have learned to spare	could learn reverence or pity	
XXXIX, 107 : 14	you shall rest a few weeks after your journey	you shall rest after your journey a few weeks	
107 : 21	in the place of honour	on the richest couch	
108 : 3	were common	are common	
109 : 24	could be much solaced by silken flowers	could receive solace from silken flowers	
110 : 6	listen long without	listen without	
XL, 114 : 9	I was at first, madam	I was at first, great Princess	
114 : 17	I had always reason	I had quickly reason	
114 : 23	He would sometimes send	He would often send	
XLII, (title)	The Astronomer justifies his Account of himself	The opinion of the Astronomer is explained and justified	

Chapter, page, and line	First Edition	Second Edition	Oxford Edition
XLV, 124 : 29	mind is burthened		mind is burdened
125 : 19	who enjoy themselves no longer than they can		who enjoyed themselves no longer than they could
XLVII, 135 : 27	since nothing else is offered		since nothing else offers
XLVIII, 137 : 21	immateriality of the mind	immateriality of mind	
139 : 32	from a higer nature	from a superior nature	
140 : 1	cause or principle of corruption may be collected from	cause of decay or principle of corruption may be shown by	
140 : 10	he shall never die		he should never die

There were three typographical errors in the first edition, *these* for *those*, Chap. I. (3 : 15); *herbs* for *herds*, Chap. IX (28 : 4); and *their* for *the*, Chap. XXXVII (101 : 14). Of these the first and third were perpetuated in the second edition, while one other was added in the latter, — *comes* for *becomes*, Chap. XLIV (102 : 17). Besides these, chapter thirty-nine was wrongly numbered thirty-eight in the first edition, and this was also repeated in the second.

Analysis of the collation above shows these significant facts. In the second edition of *Rasselas* there are some sixty, or exactly sixty-one, variations of the text of the first edition. Some of these are very slight in character it is true, and a few might be accounted for as merely inadvertent changes, as of the printer. Most of the alterations, however, are more considerable, and consist in choice of significant word, turn of important phrase, and better construction of sentence. As already mentioned, three chapter headings are materially altered, while one sentence is omitted entirely, and one new one added. If we go no further, all must admit that such changes, and so many of them in a single issue, are far more likely to have been made by the author himself than by anyone else. Many, no doubt, will not hesitate to believe with the writer that they prove, so far as circumstantial evidence can do so, that Johnson himself revised the second edition of the book, even though this conclusion is at variance with the oft-repeated tradition.

There is perhaps one way of reconciling such revision of *Rasselas* with the report of Sir Joshua Reynolds. The second edition is known to have followed close upon the first, and the book was frequently reprinted thereafter. It may be, therefore, that in later years Johnson himself associated the two issues so closely in his mind as to have made the statement which Sir Joshua later repeated to Boswell; or, Sir Joshua may have been the one who confused two issues of the book. Be that as it may, it is far easier to account for the somewhat erroneous statement attributed to Johnson's friend, than to explain the changes noted above on any other supposition than that they were made by Johnson himself.

There is no evidence that Johnson made any further alterations in *Rasselas* as it passed through subsequent editions. The few differences in later issues are easily explained. A comparison with the Oxford edition of 1825 shows that the changes up to that time are of the simplest character, and with one or two exceptions fall under three heads. The first is a slight change in word order, as of *has surely* to *surely has*. The second is the substitution of a modern for an older form, as *a* for *an* before a word beginning with *h*; the preterites *ran, ate* for *run, eat*; the newer *burden* for *burthen*. The third

is a change of tense, as of past for present when dependent on a past tense. Most variations from the second edition are thus due to changes in the language itself, rather than to intention on the part of any editor.

In conclusion it may be emphasized, that not one of the traditions concerning *Rasselas* which has been handed down by Boswell does not need some modification, while one or two of them cannot be relied upon at all. The errors are not considerable in some cases, yet each assertion of the self-satisfied biographer may be shown to belong, not wholly to the realm of fact, but rather to the legendary lore which readily springs up about the life of a famous man. Among the most certain corrections which must be made to the Johnson legend, as it may be called, is that Johnson did revise *Rasselas*, and did make in the second edition a considerable number of more or less significant changes.

WESTERN RESERVE UNIVERSITY.

OLIVER FARRAR EMERSON.



CHAUCER'S KLEINERE GEDICHTE.

I.

Liste der handschriften.

Bei der vorbereitung einer kritischen ausgabe von Chaucer's kleineren gedichten machte sich mir überall der mangel an ausführlichen handschriftenbeschreibungen fühlbar, und vermisste ich bei der kritischen behandlung jedes neuen gedichtes eine genaue tabelle von zuverlässigen daten. Die wichtigen bemerkungen Furnivall's waren in den verschiedenen publikationen der Chaucer Soc. zerstreut, und auch in einigen fällen widersprechend (vgl. Ff 1. 6, Gg 4. 27), die listen bei Skeat I ganz besonders lückenhaft und in einem falle (Cotton Otho A XVIII) ganz besonders irreführend.

Die folgende liste ist das ergebnis bescheidener zusammenstellung der thatsachen, die ich fern von den grossen bibliotheken über die Mss. von Chaucer's kleineren dichtungen sammeln konnte. Ich hoffe auf das lebhafteste, dass die lückenhaftigkeit solcher angaben wie z. b. der über Pepys 2006 einen unter günstigeren umständen arbeitenden fachgenossen anregen wird zu einer volleren beschreibung der handschriften, welche nicht nur die gesichtspunkte der palaeographie, sondern der historischen grammatik und litteraturgeschichte berücksichtigen müsste.

Abkürzungen.

PT = A Parallel-Text Edition of Chaucer's Minor Poems ed. by F. J. Furnivall. London Chauc. Soc. 1st Ser. XXI (1871); LVII (1878); LVIII (1879). [Reprinted 1881.]

SPT = Supplementary Parallel-Texts of Chaucer's Minor Poems ed. by F. J. Furnivall. Lond. Chaucer Soc. 1st Series XXII (1871); LIX (1880); [Reprinted 1888].

OT = Odd Texts of Chaucer's Minor Poems ed. by F. J. Furnivall. Chauc. Soc. 1st Series XXIII (1871; reprinted 1881); LX (1880).

MOT = More Odd Texts of Chaucer's Minor Poems ed. by F. J. Furnivall. London, Chauc. Soc. 1st Series LXXVII (1886).

A. Mss. im Britischen Museum.

Harleian Mss.

Harl. 78; paper [leaf 80 ?1450] by Shirley PT 41 [Pite]; "Shirley's copy of the *complaint of Pitee* .... in Harl. Ms 78", OT II (jedoch kein datum wiederholt: þe balade. of. Pytee).

"One of Shirley's Mss" Skeat 1, 58.

Harl. 372; paper (leaf 57) ?1460—70; PT 147 [Anelida]; (vgl. Skeat 1, 58).

Harl. 2251; paper (leaf 45) kein datum gegeben PT 441 [Fortune]; 449 [Purse]; SPT 28 [ABC]; (leaf 48) ab. 1450 SPT 162 [Gentilesse]; "Shirley's Mss", Skeat 1, 57.

Die beschreibung aus dem Harl. Cat. II: "a Paper-book in small folio bought (many years agoe) of Mr. Richard Jones since deceased. It seems to have been written by the hand of one Shirley, and afterwards to have come into the possession of Mr. John Stowe the Historian, & is now imperfect and otherwise damaged. However, it yet contains a great Collection of Ditties (as they were then called) Ballads & other Poems of John Lidgate the famous Monk of Bury St. Edmund, and of some few other authors, in the following Order ...[1])

Harl. 7333 [Shirley's, vellum; leaf 129] PT 51 [Parl. Foul.]; Shirley's vellum Ms ? 1440 [leaf 132] PT 101 [Mars]; "after Shirley" SPT 153 [Truth]; ?1440 [leaf 147] SPT 154 [Truth]; vellum, Shirley or after Shirley PT 428 [Gentilesse]; 447 [Purse]; "from Shirley" 448 [Purse];

[1]) Harl. 2257 wird in Heath's ausg. für Gentilesse (Globe Chaucer LIX) angeführt, und p. XXXV für das ABC; Harl. Ms. 2257 ist jedoch gar keine Chaucerhdschr., sondern ein Ms. des Ortus Vocabulorum (vgl. Cat. und Way's Prompt. Parv. LII).



"from Shirley", leaf 134, PT 145, 146 [Anelida]; "Shirley's Harl. 7333, vellum" PT 433 [Stedfastn.]; "from Shirley" PT 434 [Stedfastn.].

Antotype Part I Forewords: "Harl. Ms 7333, from Shirley" Middle of the 15th Cent; "from Shirley, leaf 37" reduced: "Prologue, Ms about 1450 A. D." — Shirley's Harl. 7333, Trial Forewords 53.

Skeat 1, 58: This is a fine folio Ms, and contains numerous pieces; pp. 64. 84 &c teilt Skeat dies Ms Shirley zu.

Harl. 7578, *vellum*; [leaf 20] ab. 1450 PT 429 [Gentilesse]; 432 [Prov.]; 435 [Stedf.]; nicht datiert SPT 29 [ABC]; OT 252 [Pite].

[Skeat 1, 58 ohne datierung &c.]

[Skeat druckt hieraus Vol. 4, pp. XXVII—XXXII zwei Balades "Complaints that may perhaps be attributed to our author".]

Cotton Cleopatra D. VII; vellum, ab. 1430 [leaf 189] OT XIII [Newfangelnesse]; [leaf 188] PT 429 [Gentilesse], 434 [Stedfastnesse]; [leaf 189] PT 409 [Truth]. [Skeat 1, 57 ohne jede zeitbestimmung.]

Cotton Otho A. XVIII. Vgl. PT 407: "Thomas Smith's Catalogue of the Cotton Mss (Oxon. 1696), before some of them were burnt in 1731, also says that the since-burnt copy of the *Truth* in Ms Cotton Otho A XVIII was made by Chaucer 'upon his death-bed, lying in his anguish'. The fragments of the Ms that are left, give no sign of being by Shirley. It is quite possible that the heading printed by Smith was written in the Ms by Stowe; it smacks of him; but still it may be fairly us'd to confirm Shirley's words, by any one who accepts these as authoritative".

Dies Ms enthielt ein *Portrait Chaucer's*, vgl. die beschreibung in *Urry's Chaucer* 1721, k verso, unter Cambridge Ms Gg 4. 27 hier abgedruckt; über das Cotton Ms sagt diese beschreibung eb. K 1 recto: "which last contains no more of *Chaucer* than those Poems beginning, *Flie fro the prese,*[1]) &c and *Sometyme the worlde so sted-*

[1]) In Urry's ausg. steht e verso (note o): In a Ms in the Cotton Libr. Otho A. XVIII. these words are inserted before that Ballad: A Balade

fast was and stable (which is there entituled *Balade Ryalle made by Poeticall*[1]) *Chaucyer*) Chaucer's *Song to his emptie purse,* and the first Stanza of Troilus's Song, in the first Book of that Poem.

Tyrwhitt in seinem Account of the Works of Chaucer [Advertisement datiert 1778] sagt unter 2. *Balade sent to king Richard* [Beginn. *Sometime the world* &c]. So this poem is entitled in Ms Harl. E. It is extant also in Fairfax 16. and in Cotton . Otho . A . XVIII . — und unter 3. *Balade* beginning *Fle fro the presse*, &c. In Ms Cotton . Otho . A . XVIII . this balade is[2]) said to have been made by Chaucer *"upon his death-bed lying in his anguish"*; but of such a circumstance some further proof should be required. It is found, without any such note, in Ms . Arch . Seld . B . 24 and Fairf . 16.

Todd berichtet über dies Ms in § XXXI seiner *Manuscripts of Gower and Chaucer,* welcher von dem Ellesmere Ms handelt [damals noch des Marquis of Stafford] p. 131: On the cover, at the end of the volume [d. i. des Ellesm. Ms], written in a hand coeval with the rest of the Ms [d. i. des Ellesm. Ms] is Chaucer's *Balade of gode counsaille,* as Urry terms it; of which there are copies in other collections, as Mr Tyrwhitt has observed. In Ms Cotton A . XVIII it is said[3]) to have been made by Chaucer "upon his death-bed lying in his anguish"; but of such a circumstance Mr. Tyrwhitt requires some further proof. However, as the balade is admitted to be the genuine composition of Chaucer, and as the anec-

---

made by Geffrey Chaucyer upon his dethe bedde lying in his grete Anguysse; — dies sind die letzten authentischen worte, die aus jenem Ms kopiert worden sind. In Urry's ausg. selbst wird die tradition a. a. o. nicht bezweifelt: he fell sick and with a truly Roman Courage, and at the same time with a calm and Christian resignation ended his days in the 72^{d} year of his age, and left the World as tho' he despised it, shewing a scorn of worldly affairs in the Song of *Flie fro the prese* &c which he wrote in his last hours.

[1]) Dies sieht aus wie Shirley?!

[2]) Dies *'is extant'* und *'is'* ist nicht gewissenhaft, soweit es sich auf Otho A. 18 bezieht!

[3]) Dies *'it is said'* ist nicht gewissenhaft, denn es erweckt den schein, als ob Todd das Ms. selbst gesehen habe.

dote of what is said to have occasioned it is interesting, I will close this account with exhibiting a copy of it, which, by the various readings of this[1]) manuscript, corrects in a few instances such of the printed copies as I have examined.[2])

Skeat missversteht Todd's bemerkung und citiert Todd's abdruck aus dem Ellesm. Ms zweimal fälschlich als einen abdruck aus Cotton Otho A. XVIII; 1. vgl. 1, 82: A similar note [über das totenbett] was made in Ms Cotton, Otho. A. XVIII, now destroyed. *Todd* printed the poem from this Ms[3]) in his Illustrations of Chaucer, p. 131; und 2. p. 552: In Ms Cotton Otho A. XVIII. we find the reading *a nall,* the *n* being transferred from *an* to the sb. ... This Ms, by the way, has been burnt, but a copy of it (too much corrected) is given in Todd's Illustrations of Chaucer, p. 131.

Merkwürdigerweise spukt das gespenst dieses Cotton Ms nicht im Globe Chaucer, es wird wohl aber nochmals "gesehen" werden!

Lansdowne 699, paper and vellum, ohne datum SPT 155 [Truth], 168 [Fortune]. [Skeat 1, 58 ohne jede zeitbestimmung: This Ms contains numerous poems by Lydgate &c.]

Im Lansd. Cat. 160 ist dies Ms beschrieben: "a collection of poems of John Lidgate .. Written partly on vellum and partly on paper, in the fifteenth century" .. gehörte früher Mr. Umfreville.

Add. Ms 9832; ? ab. 1440—50, SPT 60 [LGW]. [Skeat 3, XLIX: this is an imperfect Ms &c, ohne jede zeitbestimmung.]

Add. Ms 12524; SPT 109 [ohne datierung] [LGW, fragment]; Skeat 3, XLIX ohne jede zeitbestimmung.

Add. Ms. 10340; vellum [leaf 41; Truth] PT 409 [ohne zeitbestimmung]; nach den 'Forewords to Part I' der

---

[1]) Dies ist das Ellesmere Ms., von dem der ganze XXXI handelt.

[2]) Nun folgt mit kleinen versehen in v. 13. 18. ein orthographisch aufgeputzter abdruck des Ellesmere textes, s. unten.

[3]) Todd hätte es nur von einer kopie dieses Ms. drucken können, welches ja (1731) jahrzehnte vor seiner geburt zerstört worden war.

Autotypes 'fly-leaf': A. D. 1400—1435; auf dem Autotype selbst "First Third of the 15th Cent." [nach Bond & Thompson]; [Skeat 1, 57 ohne jede zeitbestimmung].

Add. Ms 16165 [Shirley's] PT 431. 432 [Proverbs]; SPT 39 [Anelida & Arcite]; ohne nähere zeitbestimmung;[1]) paper [Forewords to Part I der Antotypes]; die Antotypes bringen leaf 241 verso, Ms about 1450 A. D. Skeat 1, 56: One of Shirley's Mss, marked with his name in large letters ... At fol. 256 back is the *"Balade of compleynte"*, welche Skeat abdruckt 1, 415 [von Furnivall zurückgewiesen MOT 6]. — Vgl. auch Schick's Temple of Glas XXII. — Dies Ms in Shirley's "free hand" (nicht in seiner "small close hand" wie das Sion College Ms, vgl. Furnivall Odd Texts 78.

Add. Ms 22139, vellum, ab. 1440 [leaf 138 *Gentilesse*] PT 429; [leaf 138 *Stedfastn.*] PT 435; (leaf 138, *Purse*) 449; vellum ? 1432 (on the shield, leaf 1), leaf 138 [*Truth*] SPT 155. — Skeat 1, 57: "This is a fine folio Ms", ohne datierung. (Ein Ms der Conf. Amantis, mit den 4 'balades'.)

Add. Ms 28617, *paper* [LGW, incomplete,] ohne datierung OT 134. Skeat 3, L: a fair Ms, but only a fragment, ohne datum. — Cat.: Paper . XVth Cent.

Add. Ms 34360 (früher Phillipps Ms 9030). Hierin entdeckte Skeat June 1. 1894 die "Balade that Chaucier Made", "fol. 21. back with ascription by Shirley", vgl. 4, XXV (Athenæum June 9. 1894. June 16. June 23. June 30. Sep. 8). Beschrieben im Cat. Add. Mss: A collection of English poems, chiefly by John Lydgate .... Paper; ff 116. Latter half of the XVth Cent. Belonged ... to John Stowe; small folio.

---

[1]) Da Shirley qui multas exteras regiones itinerando emensus est in seinem 90. jahre am 21. Okt. 1456 starb (s. seine grabschrift bei Stowe, Survay 1603, p. 377 unter Bartilmewes Hospitall) sind seine Mss. ungefähr datiert. Pollard führt von seinen Mss. an *DNB* 52, 134: *Harl. Ms.* 78. 2251. 7333; *Add. Ms* 5467. 16165; *Ashmole Ms* 59. *Trin. Coll. Cambr. R.* 3, 20. *Sion Coll. Ms.*



B. Mss in Cambridge.

Ms Ff 1. 6. *paper* Furnivall datierte dies anfänglich zu spät [PT 41, leaf 15, *Pite*: ? 1460; PT, leaf 29, *Parl. Foul.*: ? 1470—80], nachdem Bradshaw ihn darauf aufmerksam gemacht hatte,[1]) datiert er es [SPT 47, leaf 61, *Anelida*] ? 1441—42. Ohne datierung wird citiert leaf 150, OT XI [*"The Tongue"*, 3 strophen aus Troilus 3, 302—22]; leaf 64, OT 139 [*Leg. of Thisbe*]; leaf 49, PT 448 [Purse]. Skeat 1, 55 ohne datierung; 3, L: a late and poor Ms, of small account. *Reliquiae Antiquae* datieren das Ms 1, 23: written about the time of Henry VI; 169, 202: "of the 15th cent." [den hinweis auf Rel. Ant. verdanke ich Skeat] ebenso wie auch: *Furnivall's Pol. Rcl. and Love Poems* 48; 215: handwriting of the 15th cent.

Cat. 2, 286: a quarto on paper, 159 leaves, .. carelessly written in various hands of the XVth century ...

Ff 5. 30. vellum ? ab. 1425 [leaf 112, ABC]. PT 124.

[NB. Heath im Globe Chaucer XXXVIII citiert dies Ms für Anelida; da Furnivall nicht aus Ff 5. 30, wohl aber aus Ff 1. 6, SPT 47, einen text der Anelida anführt, ist Ff 5. 30 wohl irrtümlich angeführt; oder enthält Ff 5. 30 wirklich einen text der Anelida?]

Von Skeat 1, 55 unter den Cambridge Mss überhaupt nicht angeführt.

Im Cat. II, 492 bezeichnet: A Quarto, on vellum, 160 leaves, 31 lines in each page, well written in a hand belonging to the close of the XIVth cent.: a few illuminations.

Gg 4. 27, vellum. ? 1430—40 [leaf 480, *Parl. Foules*[2])] PT 50; [leaf 5, *ABC*] PT 125; [leaf 7, *Scogan*] PT 421 (ohne datum); [leaf 8, *Truth*] PT 408 (ohne datum); [leaf 445,

---

[1]) *Trial-Forewords 53*: On my date (1460—70) for the Cambridge Univ. Ms Ff 1. 6, Mr. Bradshaw says: "You put Ff 1. 6 far too late. The list of kings goes down to Henry VI, and when the man makes his calculation as to how long it is from the creation, he brings it to 20 Henry VI, that is, 1441—2 A. D."; eb. 54: Ff 1. 6 was written by two copiers the first of whom followed the Gg type of Ms, while the second, W. Calverley, followed the Fairfax.

[2]) Darin wird das Roundel eingefügt: "by a later 15th-century scribe into the blank space of a stanza left for it by the earlier copier of the rest of the poem [PF] and the great bulk of the Ms", Trial Forew. 54.

LGW] PT 244 (ohne datum); neun blätter dieser handschrift unter den Autotypes [fol. 186. 192. 222. 306. 332. 395. 416. 432. 433], datiert [Ab.] 1430—40, mit ausn. von leaf 332: A. D. 1420—30. In der Temporary Preface 51: 1430—40 [vgl. eb. 59 über den dialekt des Ms, das in zwei nach Bradshaw gleichzeitigen händen geschrieben ist].

Furnivall nennt es Trial Forewords 54: the best vellum [Ms] of the Minor Poems. Bereits in Urry's "*Catalogue of the Mss used in his edition*" (nach seinem tode gedruckt 1721, K verso) ist dies Ms beschrieben, als no. XI: The Reverend and Learned Dr. Jenkins Master of St. John's College in Cambridge, and Margaret Professor in that University, procured from the Publick Library there, a very fine Ms for his perusal; in which are many leaves wanting, which are supplyed by a Modern hand (as he thinks) out of the printed Books. It hath before the Tales *Chaucer's A. B. C. Littera de Scogan, Balad de bon conseil*, A Poem beginning,

In them when [= May! Ellis E.E.Pr. 2, 463] *any hert is light,*
And flouris freshly spred and spring;

De amico ad amicum responsio, V Bokis of Troilus and Creseide. Then follow the Tales in their order: But Mr. Urry does not take notice of the Tale of *Gamelyn*, nor the *Retractation* in this Book. After the Tales are the following Poems; The Legend of Good Women, Legenda Cleopatre Regine, The Legend of Pyramis and Thisbe, The Legend of Dido Q. of Carthage, The Legend of Hipsiphile and Medea, The Legend of Lucrece of Rome, The Legend of Philomene, The Legend of Phillis, The Legend of Hypermnestre, The Parlement of Foulis in die Sancti Valentini tent. The Temple of Glas (but this is Dan Lidgate's Supplicatio Amantis) La Compleyn. There are in this Book Figures of some of The Pilgrims on horseback illuminated, which Mr. *Vrry* had not seen in any other Ms of this Author, and he doubts not but this Book originally had them all. Before it is the Picture of Chaucer drawn by Sir *Thomas Occleve* on a leaf of his Book *De Regimine Principis*; and Mr. Vrry had been informed of another upon the Margin of one

of the same Books; and there is a third in the Cotton Library at the end of Otho . A . XVIII . From which Mr. Vrry very justly infers that Occleve, to preserve his Master Chaucer's Memory, caused his Picture to be limn'd in every Book that was presented by him to his friends;[1]) of the number of which seems to be that beautiful copy of it in the Royal Society's Library [no. 38][2]) which, besides a Picture of Occleve presenting a Book to Henry V had doubtless Chaucer's Picture on a Leaf, where that honourable mention is made of him, which has been cut out, perhaps to adorn some Ms of *Chaucer,* such as that here described in the Publick Library at Cambridge, or that in the Cotton Library ...

Ueber dies lieblings-Ms von Henry Bradshaw schreibt Jusserand (vgl. Memoir of H. B. by G. H. Prothero 1888 p. 357): "C'est un des favoris de M. Bradshaw. Il en parle avec amour et en touche les pages avec respect. Il m'en lit des passages et, au ton qu'il y met, on sent qu'il n'est pas si uniquement homme de faits positifs qu'il le dit. Il sent, il se délecte, il est touché."

Skeat 1, 55 ohne zeitbestimmung; 3, XLVIII: it is of early date, and altogether the oldest, best and most important of the existing copies of the Legend; 4, XII (ohne datum: a highly valuable and important Ms of the A-typə [der C. T.]).

Vgl. auch Schick, Temple of Glas XXI: date about 1430? flüchtige erwähnung in Todd's Illustr. 123.

Im Cat. beschrieben (3, 172): A folio, on parchment, 488 leaves, about 38 lines on a page; handwriting of the early part of the XV[th] cent., well written. The original illuminations have been abstracted [welch schönes wort für: gestohlen!], but the deficiencies thus created in the Ms are supplied in a good modern hand. In addition to the above are inserted (after fol. 482 b) fourteen small leaves, also on parchment, in a hand of XIV[th] century. Excluding these the volume may be

[1]) Keins von diesen portraits ist erwähnt in Nicolas' Memoir, *Ald. Ed.* 1, 84 ff.

[2]) Was ist hieraus geworden?



described as *Works Geoffrey Chaucer,* in verse and prose.

[NB. In der Douce Collection sind solche illuminationen, wie man sie anfang dieses jhdts. auf den markt zu bringen wagte.]

Hh 4. 12; *vellum and paper*; ab. 1450 [leaf 40, *Former Age*] PT 174; ? 1450—60 A. D. [leaf 94, *Parl. Foul.*] OT 2. Skeat 1,55 ohne datierung. Cat. 3,292: "of the XV[th] cent."

Ii 3. 21 [*vellum,* da nicht anders angegeben vgl. Furnivall's Forewords to Part I, Autotypes 1877] [leaf 52, *Former Age*], PT 174 ohne datum (vgl. eb. 173 die genaue beschreibung dieser Boethius-hdsch.); Forewords to Part I, Autotypes: First Third of the 15[th] Cent. und eb. (*List*) A. D. 1400—1435; auf dem Autotype selbst (1, 48, 8): About 1420—30, A. D. Bradshaw entdeckte hierin Chaucer's Former Age (vgl. PT 174) und bezeichnete dies Ms "as wonderfully correct in its grammatical forms" (Forewords); das Ms gehört zu dem ältesten bestand der Cambridger Univ.-Bibl. und wurde, wenn auch nicht vor 1424, wie Bradshaw anfänglich annahm, so doch bald nachher der bibliothek einverleibt, vgl. Collected Papers 17 und 53 (we need not suppose the list to have been compiled so early as 1424); der eintrag in diesem ältesten kataloge lautet (l. c. 27):

> Item Boecius de consolacione phi[e] in
> latino et Anglico cum exposicione
> Will[mi] medici [1]) et cum tabula
> et incipit in 2[o]. [2]) fo. querimoniam
> et in penultimo mod' omnibus
> ex dono Magistri Joh[is] Croucher.

vgl. l. c. *17*: there are probably very few copies of any of Chaucer's works, of which it can be said, as it may of this, that they have remained in the same house since within so few years of his death; *185*: The gem of our original Library is a copy of Chaucer's translation of his favourite Boethius, which must have been given to the University during the generation immediately succeeding

[1]) Will. Whetley? cf. Bale 367; Tanner 760; Fabricius 3, 160. Bei Skeat wird Joh. Teutonicus erwähnt, über dessen Boethius-Comm. Fabricius schweigt.

[2]) Das Ms. selbst hat ebenfalls arabische ziffern, vgl. das facs.

Chaucer's death. It well deserves to be looked upon as the patriarch of the place, and the donor, Mr. John Croucher, to have a place in our recollection as the founder of our English Library."

Skeat erwähnt das Ms nicht unter dem Cambr. Mss der Minor Poems 1,55; (vgl. jedoch 2, XXXVII, ohne datum).

Cat. 3, 424: a magnificent Ms, in folio, containing ff 298, in double columns of from 21 to 42 lines. Each book has an illuminated initial; that of the first probably contained a picture of the vision of Boethius, but it has been shamefully cut away. Date, the XIV[th] century. — Das letztere datum später offenbar aufgegeben.

Kk 1. 5; *paper*; ab. 1450—60 [leaf 4, Truth] OT 291. Ausführlich beschrieben von J. Rawson Lumby, Ratis Raving 1870, Preface; Lumby druckt Truth daraus ab p. 9. 10. — Skeat erwähnt das Ms nicht 1, 55; benutzt OT überhaupt nicht 1, 390 (ebensowenig Heath), citiert aber (unerkannt?) einen vers aus Lumby p. 553.

Der Cat. 3, 558 zeigt den miscellanen charakter des Ms: a folio on paper, containing in itself several parts of different dates ..... vom 15. 16. jahrhundert (unter anderen das Ms von Sidney's Arcadia 1584, vgl. Mitteilungen II, 274).

Trinity College. Ms R. 3. 19. paper. ? 1460—70 (leaf 151, *Pite*) PT 41; (leaf 17, *Parl. Foul.*) PT 50; (leaf 114, LegGW) PT 245 (daselbst der druckfehler 1360—70, für 1460—70).

Vgl. Skeat's ausgezeichnete beschreibung 1, 56: "it is the source of most of Stowe's additions to Chaucer: I may mention the *Craft of Lovers,* dated 1448 in the Ms ... One poem by G. Ashby, is dated 1463, and I suppose most of the pieces are in a handwriting of a later date, not far from 1500 &c"; vgl. Skeat 3, XLIX: of rather late date, about 1500; 7, XVI &c.

Trin. Coll. Lib. R. 3. 20; *paper*; Shirley's [p. 130 *Mars*] PT 101; [4[th] leaf from end, *Adam Scriv.*] PT 177 ohne näheres datum; [page 144, *Truth*] PT 409; [leaf 139, *Venus*] PT 412; [leaf 9 from end, *Gentilesse*] PT 428; [10[th] leaf from end, *Stedfastn.*] PT 434; [page 142, *Fortune*] PT 440; [p. 106 Anelida] SPT 47.

Skeat 1, 55 schweigt über dies Ms; erwähnt es (T) 1, 50. 51. Furnivall plante ein facsimile aus dieser hdschr., Forewords to Part I des Autotypes.

Trin. Coll. Lib. R. 14. 51; vellum; ? ab. 1460—70 [vellum flyleaf, *Gentilesse* 1 stanze] SPT 162; [vellum, leaf 2, flyleaf *Stedfastn.*] SPT 164.

Skeat schweigt unter den Cambr. Mss 1, 55 und benutzt die handschrift nicht 1, 392. 393.

St. John's College, Cambridge Ms G. 21 vellum, ? ab. 1460 [leaf 108, *ABC*] PT 124.

Skeat schweigt 1, 55; benutzt die handschrift aber 261 (ohne jede datierung &c; ebensowenig ist ein wort der erklärung gegeben in § 14 "Description of Mss", p. 50.

Magd. Coll. Camb. Pepys Ms 2006; *paper*; vgl. SPT 27: There are at least five hands in the Ms, I call them A, B, C, D, E. Von diesen bezeichnet Furnivall:

1. hand B: about 1440—50: p. 115 (*Mars*), SPT 142; p. 122 (*Venus*) SPT 158; p. 124 (*Fortune*) SPT 168; p. 127 (*Parl. Foules*) OT 265; Furn. lässt undatiert (aber bezeichnet mit Hand B): p. 53 (LGW) SPT 60; p. 88 (ABC) SPT 29; p. 91 (HoF) OT 80;
2. hand E "late 15th Cent.". p. 381 (Venus) SPT 159; er lässt undatiert (in hand E): p. 378 (*Mars*) SPT 142; p. 382 (*Anelida*) SPT 147; p. 386 (ABC) SPT 29; p. 388 (Purse) PT 449.

Skeat 1, 55; 3, XLIX ohne datierung. Schick Temple of Glas XX (mit guter charakteristik, "about 1450". Inhaltsangabe des Ms in Todd's Illustrations 116—7.

C. Mss in Oxford.

Fairfax Ms 16; *vellum*; ? 1440—50 (leaf 187: *Pite*) PT 40; ab. 1440 (leaf 154 HoF) PT 179; ab. 1440 (leaf 32, *Anelida*) PT 146; ohne datierung: leaf 15 (*Mars*) PT 100; leaf 16 (*Duchesse*) PT 1; leaf 19 (*Venus*) PT 413; leaf 40 & 201 (*Truth*) SPT 154; leaf 104 (*Stedf.*) PT 435; leaf 120 (PoF) SPT 2*; leaf 188 (*ABC*) PT 125; leaf 191 (*Fortune*) PT 441; leaf 192 (*Scogan*) PT 421; leaf

193 (*Bukton*) PT 424; leaf 193 (*Purse*) PT 448; leaf 195 (*Proverbs*) PT 432.

Skeat 1, 51: a valuable Ms .... a fairly written Ms of the fifteenth century.

Schick Temple of Glas XVIII: date about 1440—1450 (on the first page is the date 1450). In the Ms missing lines have been filled in and other corrections supplied in various places in a small neat handwriting. This is doubtless the hand of John Stowe. Aber auch "a later Jacobean hand" (Dr. Macray bei Schick), ist zu finden (vgl. PT 2). Ueber die geschichte der hdscht. s. Schick, und Warton 3, 61 (eb.). Ueber das verhältnis dieser hdsch. zu Bodley 638, s. u. — Tyrwhitt citiert Fairf. 16 zu Anelida, PF, HF, LGW, Mars, Bukton, Stedf., Scogan, Purse usw.

Bodl. Ms 638; *paper and vellum* [paper quires in vellum cases PT 440, OT 215, SPT 2*]; leaf 46 (*Pite*) ? 1460—70, PT 40; leaf 208 (*Fortune*) PT 440 (ohne datum); leaf 96 (*Parl. Foul.*) ab. 1450 SPT 2*; leaf 110 (*Duchesse*) ab. 1450, OT 215; leaf 141 (*HoF*) ab. 1440—50 PT 179; leaf 7 (*Anelida*) SPT 39 (ohne datum); leaf 48 (LGW) SPT 60 (ohne datum); leaf 204 (*ABC*) ohne datum OT 67; *Trial Forewords* 34 anm.: [Der text der Duchesse in] Bodl. 638 is copied from the Fairfax 16, and the Tanner was probably copied from the same original as Fairfax 16; *Odd Texts* 213: In ... my Trial-Forewords, I said, — relying on the examination of the two Mss by a Chaucer-friend — that this Bodley 638 was copied from the Fairfax 16. Further comparison of the two Mss has led me to doubt this as regards Chaucer's Blaunche ..... And so I now print the Bodley copy, tho' it is very close to the Fairfax; I suppose from the same original.

Skeat 1, 53 ohne zeitbestimmung ("is very closely related to Ms F[airfax 16]; in the case of some of the poems, both must have been drawn from a common source, Ms B[odley 638] is not a mere copy of F., for it sometimes has the correct reading where F. is wrong &c"); 3, LI: Closely related to Ms F., and almost a duplicate of it, both being derived from a common source.

Schick Temple of Glas XX: about 1470—80 (ist dies Dr. Macray's urteil?); Schick citiert Warton-Hazlitt 3, 61 [daselbst die bem.: This Ms is partly on paper and partly on vellum, and seems to have been written not long after the year 1500].

Dies Ms häufig citiert von Tyrwhitt, Account of the Works of Chaucer VII. X. XV. 4.

Tanner Ms 346 vellum. ? ab. 1440 (leaf 59, *Anelida*) PT 146; ? 1440 (leaf 71, *Pite*) PT 40; ? 1440 (leaf 120, *PoF*) SPT 2; ohne datierung: leaf 1 (*LGW*) PT 244; leaf 65 (*Venus*) PT 412; leaf 69 (*Mars*) PT 100; leaf 102 (*Duchesse*) PT 1.

Vgl. Trial Forewords 34 anm.: "the Tanner was probably copied from the same original as Fairfax 16.

Skeat 1, 54: a fair Ms of the 15th cent.; 3, LI (ohne datierung): strongly resembling F ... It is clear that Fairfax, Bodley, and Tanner are all from a common source, which was an older Ms not known."

Schick Temple of Glas XVII: date 1400—1420. The Poems contained in this Ms are in various handwritings, that of the Temple of Glas [fol. 76—97] being one of the earliest; in fact Dr. Macray tells me it dates back, as nearly as possible, to the year 1400.

Catal. 4, 749: membranaceous, in 4 to, ff 132, sec. XV &c.

Ashmole 59; paper; Shirley's ab. 1430—40 leaf 25 (*Gentilesse*) PT 427; (dieselbe datierung zu) leaf 37 (*Fortune*) PT 440; ohne datierung leaf 43 (*Venus*) PT 412; [leaf 38: þe Cronycle made by Chaucier, OT VI].

Skeat 1, 53: Shirley's Ms. [Tyrwhitt erwähnt diese hdsch. in seinem Account &c zu der *Balade of the village*!]

Digby Ms 181; paper; ? 1450—60 (leaf 44: *Parl. Foul.*) SPT 2; ohne datum leaf 39 (*Anelida*) PT 147.

Skeat 1, 54 ohne datierung.

Cat.: Saec. XV (enthält auch den Black Kn., und unvollständig Troilus).

Hatton Ms 73 ohne jede bestimmung; leaf 118 (*Truth*) MOT 28; leaf 119 (*Stedfastn.*) MOT 33.

(Tanner Bibl. 196 führt Hatton Ms 94 für *Truth* an, dies ist wohl die alte nummer für 73?)

Skeat benutzt diese hdschr. nicht, obwohl er sie s. 50 anführt (ohne datierung).

Laud Ms 416 (formerly K. 53 "olim 1479"); paper; ? 1460—70 leaf 288 (*Parl. Foul.*) OT 3: "The English Vegecius in the Ms, leaf 226 is signed: Script*us* Rhodo per Joh*anne*m Neutoñ die 25 Octobris 1459", *Furn.* [über diesen Vegetius s. Warton 3, 108].

Skeat führt das Ms in § 15 nicht an, erwähnt es p. 50 ohne datierung. Bereits von Tanner angeführt, Bibl. 168.

Cat.: sec. XV, anno scilicet 1459 scriptus.

Laud Ms 740 (olim 1239); *vellum*; leaf 103 (*ABC*) ? 1450—60 PT 125.

Bei Skeat kein datum &c. Cat.: sec. XV.

Rawlinson C. 86; paper; leaf 113 (*LGW Dido*) late 15[th] Cent., OT 149.

Skeat 3, L ohne datierung. [Im Catal. "Sec. XVI" bezeichnet.] "Aus dem ende des 15. Jahrhunderts", Zupitza Archiv 90, 57.

Rawlinson, Poet 163; (enthält Troil. und Rosamounde).

Skeat 1, 54: ohne nähere bezeichnung; in den Twelve Facsimiles 1892, 36: late 15[th] century.

Ms Arch. Selden B 10; ohne zeit- und andere bestimmung MOT 37 (*Fortune,* "at end of Harding's Chronicle and p. 2 of *The Prouerbes of Lydgate*"; p. 29 (*Truth*).

Ms Arch. Selden B. 24; *paper*; leaf 119 (*Truth*) ? A. D. 1488 OT 290; [leaf 130 (*Mother of God*) ? ab. 1460—70, PT 139]; leaf 136 (*Venus*) A. D. 1472 PT 413; leaf 142 (*Parl. Foul.*) ? 1470—80 SPT 2; ohne zeitbestimmung: leaf 132 (*Mars*) PT 101.

OT 290: At the end of a spurious poem: "DEuise prowes and eke humylitee", the copier adds, on leaf 120: "Q*uo*d Chaucer quhen he was ry*ch*t auisit". "Nativitas principis n*os*tri Jacobi quarti anno d*omi*ni M[mo] iiij[c] L xxij[o] die mensis marcij" &c.

[James IV of Scotland ruld from July 11, 1488, till he fell at Flodden on September 9, 1513].

Frage: ist dies in der handschrift des schreibers von *Truth* allein, oder des gesamten Ms?

Furnivall bemerkt zu dieser handschrift Trial Forewords 53 (in bezug auf PoF): Seld. B. 24, the Northernized or Scottified Ms — which some confounded man has had the impudence to write a new conclusion to, from l. 601 [vgl. SPT 23] .... Scotchmen are terrible fellows at 'improving' ballads, &c.

Bereits Tanner citiert das Ms, auch Tyrwhitt (zu LGW, Mars, [Cuckow], Truth).

Skeat 1, 54: a Scottish Ms, apparently written in 1472, and contains, amongst other things, the unique copy of the Kingis Quair ... This is the Ms wherein the scribe attributes pieces to Chaucer quite recklessly see p. 47 [Richt as pou*ert* &c; This warldly Joy &c]. — 3, XLIX: A Scottish copy, written about 1472. — Vgl. die liste der daraus im 7. bde, gedruckten gedichte von Occleve, Lydgade &c, 7, XVI.

Dies ist wohl eines der Mss, die Bradshaw im sinne hat, wenn er sagt (Collected Papers p. 60): several of his smaller poems are only known to us from Scotch copies of them [dies ist übrigens ein irrtum].

Corpus Christi College 203; *vellum*; ? ab. 1440 (page 22: Truth) OT 292. — In Skeat's liste 1, 49 ohne bez.

St. John's College, Oxford Ms LVII; paper; ? ab. 1460 (leaf 226: PoF) PT 51. — In Skeat's liste 1,50 ohne bez.

D. Mss an anderen orten.

Advocates' Library (Edinburgh) Ms 18. 2. 8. [Johannis de Irlandia Opera Theologica 1490] am ende des 2. buches *ane orisoune þat Galfryde Chauceir made*, nämlich die jetzt auch von Furnivall aufgegebene Mother of God, PT 139 (vgl. MOT 1886, Forewords 6. 7).

Bannatyne Ms (A. D. 1568, Advocates' Library Edinburgh, 19. 1. 1) fol. 67 (Stedfastnesse) SPT 164; über dieses Ms (gedruckt von dem Hunterian Club 1873—81) MOT 6; Schipper's Dunbar 9—11.

Bedford Library Ms; Paper; 1442 (leaf 176: ABC) SPT 28 (vgl. eb. die datierung von leaf 216 back, am ende der 3 Kings of Coleyn: 1 Jan. 1442.

Ellesmere Ms; "last old fly-leaf, 240 [: Truth] ? 1450—60 A. D." PT 408.

Beschrieben von Todd, Illustrations, 1810, p. 128: it was bought from the late Duke of Bridgewater's library, at Ashridge; and, I am persuaded, originally belonged to the collegiate library of that place. It now belongs to the Marquis of Stafford ... The writing is of the fifteenth century (129) ... On the cover, at the end of the volume, written in a hand coeval with the rest of the Ms,[1]) is Chaucer's *Balade of gode counsaile,* as Urry terms it; of which there are copies in other collections, as Mr. Tyrwhitt has observed (131) .... Vgl. oben A, unter Cotton . A . XVIII .

Hunterian Museum (Glasgow) Ms Q. 2. 25; vellum; 1st half of 15th Century (leaf 80: ABC) PT 124. Bei Skeat 1, 49 ohne datierung.

Longleat Ms 258; paper and vellum (SPT 143; OT 253); (des Marquis of Bath SPT 39, OT 253; des Lord Bath SPT 2*, 143); ab. 1460—70: leaf 76 (*Anelida*) SPT 39; ab. 1460: leaf 85 (*PoF*) SPT 2*; leaf 49 (*Mars*) ? ab. 1460 SPT 143; leaf 55 (*Pite*) ab. 1460, OT 253.

Skeat 1, 50, ohne datierung.

Phillipps Ms 8151 (leaf 34: Mother of God) PT 139. Das Ms ist das authographe [?] von Hoccleve's Minor Poems. Vgl. Furnivall's ausg. von Hoccleve's Poems 1.

Phillipps Ms 8299; (2 leaves vellum, 1 paper); ab. 1450 (leaf A: Anelida) MOT 19; "at the end of Chaucer's Tale of Grissilde, written on as part of the Tale": (*Truth*) MOT 27 (ohne nähere zeitbestimmung).

Skeat erwähnt dies Ms 1, 50 (nur für Truth); 4, XIV: contains the Clerks Tale only.

Phillipps 9030 vgl. Add. Ms, 34360.

---

[1]) Nach Furnivall, der die C. T. im Ellesm. ab 1420 (Autotype) datiert, jünger.

Phillipps 9053; *paper*; ? ab. 1450, p. 91: altered copy of Shirley's Harleian 78 [Pite] MOT 11; page 31, ? ab. 1450 [*Purse*] MOT 43.

Skeat 1, 76. 360, ohne zeitbestimmung, druckt daraus das von ihm für echt gehaltene gedicht: The longe night whan every creature [A compleint to his lady]; vgl. Furn. MoT 6.

Sion College, Archives 2. 23; paper; ab. 1440; Shirley's; leaves 79—81 (*ABC*) OT 66; Ms von *þe pilgrymage humayne* "in Shirley's small close hand, not his free one of the Additional Ms .... The Ms now contains 93 leaves, injured a little by damp, ib. 78. — Vgl. das facsimile unter den Autotypes I. Series 62.

Skeat 1, 50. 59 ohne datierung.

E. Die frühesten drucke. [1])

I. "The Caxton Volume in the University Library Cambridge containing Chaucer's *Parlament of Foulis*", unvollständig, wie das exemplar des Brit. Mus.,[2]) 24 blätter enthaltend, genau beschrieben von Bradshaw, Trial Forew. 116 ff.

leaf 1ª—17ª PoF abgedr. PT 50: datiert daselbst 1477—78; Blades datiert es p. 211 (no. 22, type 2) ante 1479.

leaf 17ª—21ᵇ John [S]cogan's tretyse; — mit *Gentilesse* auf leaf 18, abgedr, SPT 162;

leaf 21ᵇ [Wyth empty honde &c] The good' counceyl of chawcer, abgedr. SPT 155 (nicht datiert);

leaf 22ᵇ This wrecchid' worldes transmutacoñ [Balade of the vilage without peyntyng'] abgedruckt SPT 168 (nicht datiert).

leaf 24ª Thenuoye of chaucer to skegan "only 21 lines out of 49" (Furn.) abgedruckt OT 294 (ohne datum).

---

[1]) Ueber die Caxton-daten des Dict. Nat. Biogr. vgl. Anglia 21, 257.

[2]) *Bradshaw*: unfortunately these which are the only two copies known, both break off at leaf 24, or the end of the third quire 116 (118). — Blades 211: the copy at Cambridge is imperfect, having only 24 leaves, besides which there are a few leaves at the Brit. Mus., but no perfect copy has yet been discovered.



Ueber den früheren zustand dieses und des folgenden fragmentes vgl. Blades 201 ff., Schick, Temple of Glas XXV.

II. Fragment von zehn blättern (1 bogen) in der Univ. Lib. Cambridge,[1]) beschrieben von Bradshaw Trial-Forewords 118:

leaf 1ᵃ—9ᵃ [Anelida] abgedr. PT 147 datiert: ab. 1477—78.

leaf 9ᵃ—9ᵇ The co^m^plei^n^t of chaucer vnto his empty purse; abgedr. OT 296, datiert: 1477—78.

leaf 10ᵃ "couplets" [Whan feyth failleth &c; Hit falleth for euery &c; Hit cometh by kynde &c].

Blades 212 no. 24 (type 2) "Ante 1479".

III. House of Fame, Caxton's ed. [The book of Fame] ab. A. D. 1483 nach dem exemplar des Brit. Mus.[2]) abgedr. PT 180 ff.

Vgl. Blades no. 61 (type 4*) p. 292—95 datiert 1484?

IV. Julian Notary's drucke von

Mars PT 100, datiert 1499—1501,
Venus SPT 158, datiert 1499—1501,
Bukton PT 423, datiert 1499—1501.

Skeat 1, 28 datiert diese drucke 1499—1502; vgl. Dibdin's Ames 1812, II. Vol.

V. Skeat erwähnt 1, 28 noch die (mir unzugänglichen) drucke

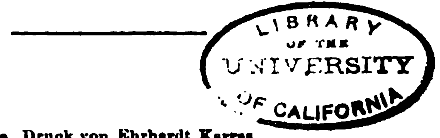
vom HoF. durch Pynson 1526,
vom PoF. durch Pynson 1526; Wynkyn de Worde 1530.

---

[1]) Blades: The only existing copy known.

[2]) Blades 295: copies are in the Brit. Mus., Cambridge, Imperial Library, Vienna, and Althorpe.

STANFORD UNIVERSITY, CAL. EWALD FLÜGEL.



Halle, Druck von Ehrhardt Karras.



